NOVA MUZIKA VIVA

JORGE LIMA BARRETO

Jorge Lima Barreto
Musicólogo, músico, escritor, performer, artista.

Licenciado em "História da Arte" (73), professor assistente em Estética e Ciências Humanas (Universidade do Porto, 74-78) doutorando em Musicologia e Teoria da Comunicação (Universidade Nova de Lisboa, 95). Tradutor, escreveu textos para apresentação de livros, festivais, exposições, instalações e discos, participou desde 67 nas principais publicações periódicas portuguesas. Fundou o Anar Band (72); a Associação de Música Conceptual (73) e, com Vítor Rua, Telectu (82). Actuou em música experimental, free, electro-acústica live, inter-arte e intermédia. Polinstrumentista, piano, teclados, sopros e percussões electrónicas, percussão, instrumentos preparados, concertos na Alemanha, Brasil, China, Espanha, França, Guiné-Bissau, Perú, Suiça, URSS e USA. Entrevistou entre outros, Stockhausen, Boulez, Berio, Nunes, Vostel, Peixinho, Reich, F. Pires, C. Taylor, Xenakis e Zappa; deu conferências em Paris, Moscovo, Nova Iorque, Rio, S. Paulo, Genebra, Bissau, Cuzco, Macau e participou em muitas edições culturais. Programas de rádio: Musonautas, Rádio Comercial (82-95) e Onda Jazz (Macau - TDM, 89).

Bibliografia: Revolução do Jazz, 72; Jazz-Off, 73; Grande Música Negra, 74; Rock/Trip, 74; Rock & Droga, 82; Breviário de Música Electrónica, 86; Música Minimal Repetitiva, 90; Musonautas, 91; Rock i droga (traduzido para italiano), 86; JazzArte, 94; Rock/Pop/Off (no prelo); Música e Mass Media (tese de doutoramento), (no prelo); Musa Lusa (no prelo).

Nova Música Viva

Jorge Lima Barreto

1995

NOVA MÚSICA VIVA
JORGE LIMA BARRETO

Editor: Fábrica de Letras - Editora, Lda.

Capa de Gonçalo Falcão/Ideia i, Lda.

Fotografia de: Luís Vasconcelos

Impressão, montagem e acabamento: Clio Artes Gráficas Lda.

ISBN: 972-8267-01-0

Depósito Legal: 8597/95

Nova Música Viva
ou da
Improvisação Musical Contemporânea

Agradecimentos muitos especiais: Mário Vieira de Carvalho, Bernardo Devlin, Gonçalo Falcão, José Manuel Ferreira, Miguel Martins, Rui Neves, Adriano Duarte Rodrigues, Vítor Rua, Júlio Sequeira.

Sumário

Prefácio

Os chamados meios artísticos e musicais são organismos vivos onde determinadas personalidades desempenham funções orgânicas e vitais; outras são actuantes mas respeitavelmente prescindíveis; outras vegetam por aí; outras, de minúscula dimensão, limitam-se a espalhar o mal-estar e outros estados patológicos.
Certas figuras de ínfima compleição intelectual podem criar situações de obstáculo ao progresso ou até espectaculares (dado que os estados mórbidos são, por vezes mais perceptíveis que a saúde, que é um fenómeno espontâneo!). Consegue-se, felizmente atalhar os seus efeitos através das resistências naturais ou de acções voluntárias decisivas.
As personalidades de opaco significado e sem objectivos estéticos concretos, chegam atrasadas aos acontecimentos, são mirones ocasionais do trabalho criativo dos músicos, pelo que as não podemos incluir no rol, sempre importante, das testemunhas intervenientes na cultura — papel nos críticos sagazes e no público esclarecido e sensível.
As figuras participantes no processo evolutivo e vivencial do organismo musical, conquanto não se possam considerar fundamentais, representam com dignidade os profissionais ou os bons amadores: são personalidades dificilmente diferenciáveis mas valem como um todo — e esse modo é imprescindível para a vida do meio musical e para a estruturação de um mundo musical vivo.
Por fim — e seguindo a ideia de previlegiar os nomes que desempenham missões decisivas, há aquelas personalidades que fazem falta, cuja substituição não pode ser concebível, dada a intrínseca originalidade do seu processo de estar na Música, por mais controversas que sejam por vezes as suas atitudes e pareceres.
Jorge Lima Barreto desempenha essa função no organismo que dá pelo nome de meio musical português, e não só.
É uma figura incomparável e, menos ainda substituível, na intrincada complexidade das suas acções, muitas vezes de provocatórias, mas sempre visando a agitação esclarecedora e não

as perturbações conducentes ao confusionismo crítico, à apatia ou ao consumo incondicional.
Contrariamente ao que se propala numa sociedade que vive babada ante o esplendor artificial das mais variadas "estrelas", os criadores não são seres iluminados — mas desempenham uma tarefa iluminadora servindo-se do seu trabalho incansável e da força energética da Arte.
A Musicologia pode e deve contribuir para a busca de uma verdade social no sentido gregário de unificação da humanidade em torno de interesses comuns, salvaguardando o carácter imprescindível dos valores individuais e oferecendo sistemas de interpretação do Belo, que normalmente se pode apresentar de difícil acesso.
A Música pode ser simultaneamente o garante da liberdade individual e da colectivização de tudo aquilo o que, numa sociedade consumista, existe sem o apoio de uma estrutura congregadora de valores estéticos comunitários.
Para isso a Música, também a Musicologia, é um permanente exemplo de flexibilidade progressista, pois toda a estagnação numa paisagem, por mais árduas que sejam as escalas para atingir, torna-se numa calcificação estéril e constituem uma brecha aberta para a infiltração do reaccionarismo nas mil formas que podem revestir, disfarçar e ocultar.
A aventura e o consumismo são inconciliáveis pelo que toda a Música que se renda ao servilismo ante uma qualquer espécie de consumo — por mais espectaculares que sejam as aparências da sua manifestação pública — está condenada a uma sentença histórica implacavelmente crítica.
Por essa razão, o não conformismo da figura de Jorge Lima Barreto a inquietude e perseverança das suas buscas e pesquisas de verdadeiro estudioso, transformaram-no numa dessas personalidades inconfundíveis e indispensáveis à lúcida interpretação do significado profundo da aventura musical.
Com um trabalho de dimensão impressionante sobre o Jazz, o rock, a música minimal, a música electro-acústica, pela actualização constante da sua musicologia e pelo experimentalismo da sua música (também de prolífera produção) ou até pela mordacidade

construtiva da sua actividade crítica Jorge Lima Barreto debruça-se, neste livro, sempre no âmbito da música contemporânea, sobre a Música Improvisada.
É nessa mesma linha de exemplar honestidade e singularidade de análise dos problemas e de consequente abertura à discussão ou até à contestação dos próprios princípios defendidos, que o autor situa este novo livro na Estética da Improvisação.
Mais uma obra notável de Jorge Lima Barreto acerca dum dos mais fascinantes campos de desenvolvimento da música de hoje, e de sempre: a Improvisação.

ANTÓNIO VICTORINO D'ALMEIDA

1 Introdução/Impromptu

Introdução/Impromptu

Este livro é uma dissertação sobre a improvisação. A intenção destas anotações ou estudos culturais sobre os fenómenos da improvisação contemporânea é a de abrir outros horizontes a partir duma concepção de obra aberta.
Na generalidade, o texto deste livro divide-se e movimenta-se sobre aforismos; frases separadas, livres; o nome ou nomes de músicos que terminam uma ideia musicológica exposta são uma ilustração dessa ideia, sem posição de privilégio absoluto.
Sempre se fala dos grandes músicos, nas suas especialidades, porque a musicologia da improvisação é como a fotografia biográfica: o fotógrafo capta o seu objecto como projecção psíquica e artística do fotografado no fotógrafo. Escolhemos a sigla NMI para indicar o tema deste livro: Nova Música Improvisada.
Não pode ser totalmente exacta a divisão por instrumentistas como seria para o jazz: na NMI pratica-se o polinstrumentismo e a mais heterodoxa forma de dispositivos pulsionais ou tecnológicos, com enorme índice de perversões metodológicas.
A exposição colige pensamentos inclusivos ou exclusivos motivados pela leitura de obras musicológicas ou das ciências humanas, por vezes das exactas, dinamizadas com a audição (disco, "live", video, filme, etc...).
O termo "contemporâneo" (em NMI) significa o período mais recente da nossa História. Mas não exclui qualquer relação histórico-dialética com o passado, a tradição.
A NMI tem um carácter eminentemente intuitivo e mnemotécnico.
A improvisação desenvolve-se a partir dum exíguo denotatum da composição sobre motivos temáticos não apenas de carácter melódico-rítmico ou harmonicamente específico como no jazz, mas referenciando uma série arbitrária de conjunções estéticas/acústicas.
Dada a extrema liberdade oferecida aos improvisadores actuais, eles desenvolveram uma hiper especialização, não condicionada, tendente a um singularizado virtuosismo instrumental. Assim, muito etereamente podemos formar uma catalogação dessas ideossincrasias.
Não me escusei de referir os valores da composição quando eles

foram pertinentes para o objecto deste ensaio. O suporte escrito (como em Mozart: a pena, o papel e o apagador) decaiu com os novos media: disco, vídeo, memórias instrumentais ou computacionais. Não se pode exigir dum livro destes que figurem todas as obras de todos os autores. Quando muito pede-se o mais elevados nível de discernimento.

Este livro não pode contornar um carácter confessional; em toda a minha vida de músico apenas improvisei, só ou com outros músicos, nunca fui intérprete, quando muito compositor-intérprete na consolidação de alguma atitude espontânea.

A Música Contemporânea Improvisada é a interiorização da noção de "performance art" na criação musical pós-moderna.

Quando se escreve sobre cinema ou fotografia a preto e branco, não se refere incidentemente o colorido; por isso, o dado escrito (partitura) não é fundamental neste escopo.

O livro sobre a Nova Música Improvisada (NMI) não pode privilegiar a composição; quando muito pode recuperar para a sua matéria teórica os compositores/intérpretes.

Esta obra, não querendo subestimar a composição, apenas a pode referir específica e localizadamente como inspiradora, como substrato do discurso do executante/improvisador.

O termo "performance" assumiu-se esteticamente nos anos 60.

A performance era embrionária no Dadaísmo e no Futurismo; proliferou na body-art; floresceu do "happening"; é rizoma surrealista. Uma performance é um invento que tem a patente de um corpo-autor. Um invento que é descritível em catálogo. A performance é nómada, está aqui e ali, nesta ou naquela data, com esta ou aquela aparência. A performance é o invento estético do performer.

A noção de "performer" projecta-se na Nova Música Improvisada, no sentido em que esta identifica o músico como um performer - o corpo do artista que trabalha com sons.

Performance é rizoma adoptando o sentido que a filosofia contemporânea de Deleuze-Guattari deu à palavra. Rizoma é multiplicidade. Heterogeneidade. Multiarte. Mutação perversa de criações estéticas sobre códigos arbitrários.

Quando toco sou livre.

É a expressão dessa liberdade que a música tem de transmitir. E quando sou livre conheço a liberdade dos outros com quem toco. Esse conhecimento colectivo da liberdade é a raiz da improvisação.

Por isso Stravinsky disse que "quer escrita no papel ou retida na memória, a música existe já" - chamada ao inconsciente.

A improvisação é a arte distributiva dos solos e o labirinto das suas interconexões.

Como fazer amor: só, a dois, partouse. Improvisar.

O corpo do improvisador é o conteúdo e a música é a forma da improvisação.

A performance é um acto estético operado pelo corpo do artista (performer) que se liberta e liberta vários regimes organizados das artes do corpo.

Caracteriza-se *grosso modo* a Arte de Vanguarda por uma revitalização do espírito crítico, de participação e de contestação e por uma intencionalidade anti-formalista que vem brutalmente fragmentar os convencionalismos tradicionais.

Em todos os aspectos da Arte se verificou esta reformulação de elementos linguísticos:

— no teatro é abolido o espaço cénico hermético, a bipolaridade actor-espectador, a ditadura literária do autor ou a política do encenador, rasgando os preconceitos da arte teatral burguesa.

— no cinema despoja-se do enredo novelesco, do gesto do artificialismo bizantino, da farsa das super-vedetas, o que no dizer do realizador de cinema *underground* Jonas Mekas equivale a "as imagens substituem as palavras".

— na dança verifica-se a supervalorização da expressão corporal em detrimento das construções de figuras estereotipadas que uma extrema convenção impôs no mercado artístico.

— na literatura emblematizada pela traça do estilismo e do realismo eunuco expulsou os prosadores oportunistas e mercantilistas dando lugar à imaginação crítica e abertura ao anti-formalismo (Butor e Burroughs).

Gilles Deleuze bem disse sobre a Arte Contemporânea: passou-se da matéria-forma à matéria-energia.

O compositor na NMI é um investigador de possibilidades de execução musical, para o qual a imaginação é uma forma de ultrapassar preconceitos.
Mais explosiva foi a Vanguarda nas artes visuais onde se ridicularizou o consumo do objecto-fetiche, o preciosismo e, deu-se absoluto direito de co-realização ao público do objecto estético.
Penso que a situação pós-moderna permite que cada músico escolha o seu campo de acção musical independentemente das etiquetas, das demarcações estéticas, num livre arbítrio.
"Um compositor improvisa sem destino. Procura o prazer" - traço epicurista de Stravinsky.
A música é uma arte do tempo, caracterizando-se por uma grande abstracção, que conduziu a dois tipos de situações musicais: um é a racionalização dos sons a partir da própria escrita, desenvolvendo-se paralelamente à evolução das gramáticas musicais; o outro, consistindo na maior fatia da criação sonora, é o que não se conhece antecipadamente, o que é imprevisto e construído directamente pelo músico. E pode dizer-se que grande parte das músicas que se tocam pelo mundo são improvisadas.
Desde que existe música existe o fenómeno da improvisação.
Eu equaciono o termo improvisação enquanto elemento musical e não no sentido filosófico, que o ligaria a qualquer outra práxis. Há improvisações dum escritor, dum pintor, evidentemente, mas sem dúvida que foi a música a arte na qual mais se desenvolveram os processos improvisacionais.
Podemos dizer que há duas formas de improvisar. Uma é a que se liga a linguagens já estabelecidas. A outra é livre de qualquer institucionalização.
A chamada "free-music", destacada do "free-jazz", reúne uma plêiade de músicos que são ex-jazzistas mas libertos do preconceito dos blues. Interessa-lhes agora a criação de novos sons num discurso não mais jazzístico mas vagamente parajazzístico. Usam alguns signos do jazz para realizar algo que está para além do jazz.
As "outras músicas" são para outro público, são o discurso do outro, numa estética de alienação dos regimes, uma espécie de Babel.
A improvisação surge como rebeldia em relação ao totalitarismo

conservatorial, já que é nos conservatórios que se fabricam gramáticas, linguagens e maneiras, dogmas.
Dizia Lévi-Strauss que "nas sociedades analfabetas não há erros de gramática"; logo a NMI escapa à vigilância da ética, à punição do academismo - é uma zona marginal e independente da criação musical. A NMI é a expressão aberta dessa diferença, a afirmação do direito à diferença; em musicologia, é a própria diferença.

2. Conceitos de Improvisação

Para o "Larousse/Longmans" *improvisar* é compor ou apresentar extemporaneamente ou usar uma composição como base duma invenção livre.
Esta é uma, talvez a máxima, definição académica de *improvisação*, que não cabe nos conceitos de improvisação contemporânea.
O "impromptu" (do latim: não pronto) é uma forma de improvisação que foi levada ao apogeu no romantismo.
No "Synonimes/Larousse" *improvisação* é igual a "sem preparação", no local sobre o momento (hic et nunc).
Para Furtwangler a lei da *improvisação*, tal a caracterizámos como condição de toda a autêntica forma de dentro para fora, exige uma completa identificação do artista com a obra e o seu devir.
Vamos citar mais detalhadamente este seu pensamento: em "Diálogos sobre a música" tradução de Pureza Vanzeller, editorial Minotauro, Lisboa, sem data, na página 22: "a improvisação é, na verdade, a forma fundamental de toda a interpretação musical verdadeira" (sublinhado por João Freitas Branco); e, página 103, o.c.: "Esse desejo de fixar todos os pormenores até à minúcia provém, em última análise, do receio de <u>ser</u>, de confiar na imaginação do momento. Esforçam-se, por meio duma preparação minuciosa, por afastar tanto quanto possível o elemento "inspiração" por substituir enfim esse elemento, por proceder de maneira que se possa dispensá-lo. Quer-se fixar até à última vírgula, pautar tudo como se fosse papel de música; pôr tudo em conserva e mumificado, se preciso for. Método singularmente aberrante de lidar com obras-primas cujo andamento (bem mais do que geralmente se admite) está ritmado segundo a <u>lei da improvisação</u>" (o sublinhado é de Furtwangler).
... (pág. 104, o.c.): "estamos habituados - razão para desconhecer a necessidade de improvisar - sobretudo quando se trata de obras-primas clássicas, a ver em toda a parte formas estabelecidas <u>ne varietur</u>".
... (pág. 105, o.c.): "a maneira como as formas se criam é também uma esquécia de improvisação".
e... noutra asserção, o.c.): "a lei da improvisação que, como dissemos, rege toda a forma orgânica, exige que o artista se

identifique com a obra e a trajectória do seu futuro".
O que nos oferece tão generosamente o comentário de Wilhelm Furtwangler, senão a liberdade e a abertura do conceito de Música ao conceito de *improvisação*?
No seu livro pedagógico "Música no Tempo" James Gallaway, conhecido da TV, não tem em conta o vocábulo *improvisação*.
O mesmo para o "Dicionário de Música" de Roland Candé (vulgata de eruditismo) e para a "Enciclopédia Larousse de Música" - a musicologia dominante excomunga a *improvisação* da terminologia musical.
No "Manual" de Walter Panofsky *improvisação* é o desenvolvimento livre de um tema em que a fantasia não conhece limites. E refere o exemplo de "impromptu", forma livre mas perfeitamente concreta (cita, a propósito, Schubert e Brahms).
Por sua vez, o polémico André Hodeïr, em "Formas de Música" considera que o *improviso* é uma pequena peça instrumental de carácter meio improvisado, cuja estrutura, sem ser fixa, serve o esquema ABA. Acrescenta que esta forma se salientou na música de piano do século XIX, especialmente em Schubert, Chopin e Fauré.
Para J.-Y. Bosseur a "improvisação é a composição do instante". Como café instantâneo, solúvel em água.
Nas "Estéticas sobre Carpaccio", de Michel Serres, ficamos a saber que a irrupção do fluxo (acústico) vem depois dos conceitos.
A NMI exige uma Musicologia Contemporânea Improvisada.
É que um trombonista pode usar técnicas específicas dum outro instrumentista (Yves Robert, Eje Thelin).
Do som improvisado reproduzido em disco não se pode deduzir sistematizadamente o método que o executante aplicou para o discurso. É preciso ver para crer o "som" de Fred Frith.
E em estilo de advertência: quando referimos, por exemplo, um clarinete ou um clarinetista não deve isto ser compreendido como quando um musicólogo conservador entende essas palavras. O clarinete pode estar ligado a um sintetizador. O clarinetista pode soprar numa parte inesperada do corpo do clarinete. O clarinete pode ser um instrumento tecnicamente destruído que liberta certos sons jamais conotáveis. O clarinetista pode não tocar o clarinete e

apenas simular esta atitude.
O radicalista Cornelius Cardew (em "Stockhausen serves imperialism") considera a *improvisação* irredutível à escrita.
Tomemos o exemplo: as suites para violoncelo de Bach são absolutamente destrinçáveis se tocadas por Starker, Rostropovitch, Fournier, Casals, Palm - cada interpretação ofereceu execuções diferentes devido às flutuações do material improvisado.
Direito ao nome do intérprete - ao executar ele improvisa, dá o seu nome à obra. Cecil Taylor nomina uma nova direcção do improvisador. A sua arte é uma mnemotécnica.
Vai-se a um concerto de Cecil Taylor como a um de Pollini, mas nem a música nem o resultado são os mesmos: um executa, o outro interpreta.
O organum, base rítmica, basso contínuo, o drone, frase subjacente, regem formas de *improvisação* (barroco, música indiana) que inspiram a música improvisada de hoje.
Há múltiplos modelos de improvisação etnográfica que convergem na world music.
Mas, para Boulez, o instrumentista não tem ideias senão seria compositor (1963).
A transcendência é irredutível ao conhecimento-sentimento; é um termo exterior à NMI (o budismo em Lloyd, Mariano, Tony Scott é apenas uma ideologia).
A imaginação simbólica é expressão primeira (este solo lembra a água do mar). Libertar o pensamento contra a chantagem da imitação: este solo lembra-me a mim (como afirmou Thelonious Monk: "eu sou a minha única referência").
Para Comte a liberdade era especulação e para Stravinsky era interioridade como tal (conteúdo).
O poeta e musicógrafo Leroy Jones no seu livro "Black Music" diz que o "scat" é uma *improvisação* à base de onomatopeias e "arranjador" é aquele que, por escrito ou oralmente, fixa o desenvolvimento da *improvisação*.
A grande musicóloga Gisèle Brelet omite no seu índice das matérias de "Le Temps Musical" a palavra *improvisação*.
A monodia é uma profunda reacção a dois séculos de música

romântica no seu horizonte sinfónico, donde certas formas monódicas re-surgiram na nova *improvisação*.
Todavia, e no livro supracitado, a improvisação, para Brelet, é a íntima união do tempo musical e do real, reconciliação e essência comum, dá-nos a sensação do tempo real.
Na improvisação privilegiam-se estados interiores convenientes.
Não há controlo positivista do timbre antes o desejo de conhecer mais e mais timbres; será no timbre que a NMI deposita as jóias mais preciosas do seu saber, no som próprio de cada instrumentista.
A qualidade da cor do som é significante da qualidade do músico.
O improvisador é o indivíduo, o eu à deriva.
O Gruppo Nuova Consonanza é pela interdisciplinaridade dos mundos musicais e artísticos - base da improvisação.
Eddie Prévost diz que a improvisação reflecte a utopia romântica da liberdade individual.
Rzewsky (sempre atento a todas as tipologias musicais) afirma: "não é possível anotar a improvisação é apenas possível descrevê-la ou gravá-la".
Com *Microphonie* Stockhausen pretendeu pôr fim ao absolutismo do pensamento através da reciprocidade e da reacção mútua.
George Lewis, Kagel, Evangelisti, Riedl, Cardew, Globokar, como compositores, abriram largas janelas à improvisação e ao acaso - através de formantes e plataformas integradoras do acaso na estrutura.
Cage/Duchamp: improvise você mesmo, faça você mesmo a sua própria música; (lembre-se) invente mais música (para David Tudor).
Outros músicos (como Braxton) seleccionam um catálogo de tipos de acção. Meios multisónicos - voz através do corpo do instrumento.
No New Phonic Art procura-se a inclusão da multifonia entre outras técnicas instrumentais inusitadas.
Muito esquecida esta faceta de Adorno: a música encontra-se perante uma alternativa, dum lado o fetichismo materialista e os processos técnicos e do outro a subtileza da improvisação. (In: "quasi una fantasia").
Arnold Shoenberg assegurava que o abandono do centro tonal era

significativamente o ganho dum nível de expressão específico, duma nova gestualidade.
As músicas em acção de Ulrich Dibelius: toda a pantomima num palco é parte da acção musical. Ruídos involuntários. Do it yourself (o fetichismo da inspiração)
Representações musicais abertas: rua, parque, lago, ... fora da claustrofóbica sala de concerto ou do walkman.
Nam June Paik do Fluxus: "não há sons; imagine sons" (*Danger Music nº. 5 e nº. 4*).
O método improvisacional de Jean Pierre Drouet: encontrar como princípio: 1. Sistema musical (modal, tonal, livre); 2. Evolução de formas.
Retomando as teorias futuristas de Franco Casavola podemos inferir as suas afirmações para "Il Futurismo" (1924): "a improvisação, elemento seminal da música entendida como a genuína arte da eloquência, permitirá libertar esta das formas e dos modos tradicionais".
Para Duke Ellington a improvisação é sempre premeditada - como um crime perfeito.
Roqué Alsina prefere a improvisação cerebral, despojada de tiques físicos.
A geografia determina diversos temperamentos musicais. Ao viajar o músico transforma-se.
Todos os povos primitivos improvisavam, já que a escrita não existia. Não se distingue a improvisação (a consciência da improvisação musical) do canto genético e automaticamente desencadeado dos pássaros? Porque não improvisar sob(re) o cântico dos pássaros?
As estruturas sonoras dos irmãos Bachet, o artesanato acústico de Harry Partch ou os "objectos encontrados" de Duchamp estão inclusos, com o mesmo título de nobreza organológica que um violoncelo, uma flauta ou um sintetizador.
A musicologia da NMI é aberta às mais diversa tecnologias: o fairlight de Hancock, o synclavier de Zappa. Etno-instrumentação: a guitarra portuguesa de Paredes, o berimbau brasileiro de Naná Vasconcelos, o violino híbrido de El Shankar, o sitar de Walcott.

A improvisação é novo cerimonial da Nova Música. Novos ritos, novos mitos, novos instrumentos.
Toda a improvisação é um fenómeno musical relativo.
A música de massas (Rock, Jazz, Etno) é caracterizada por uma especial e específica relevância dada à improvisação.
A improvisação sobrevaloriza a arte do solo.
A improvisação não é assunto recente na música ocidental - não falando da óbvia importância desta metodologia na música pré-renascentista, são celebérrimas as improvisações de Bach, Mozart, Chopin, Liszt, Paganini.
Muitos musicólogos explicam a improvisação à luz da psicologia dizendo que esta era a emersão do discurso do inconsciente do intérprete, a condensação de formas que se reproduz num indefinido número de variáveis.
A composição clássica ocidental, delimitando o tempo musical e o acontecimento a um pré-formalismo pragmático, criava a ilusão de que a ideia musical se expandiria na sua própria convenção; mas o fluxo sonoro que resultava das diversas formas de improvisação desmentia em absoluto tal preconceito abrindo horizontes sempre novos à música.
A improvisação conduz do sonho à acção, exprime a vontade permanente de mostrar, esconder e ser.
O silêncio e a música combinam-se, na improvisação, como a solidão e a comunicabilidade.
Improvisar é partir do interior de si para a significação social (que renovadamente se conjuga).
A improvisação é um total jogo de surpresas, em tempo real.
O próprio improvisador atinge as zonas de criação musical imprevistas (ou não completamente idealizáveis), logo abrindo novos jogos sonoros, fraseologias, timbres: quanto mais inventivo for o solo improvisado mais ele é fecundo, significação do prazer, vanguardista na sua projecção.
Distingue-se segundo Roger Sutherland a música electronic live (tocada ao vivo perante o público) da música em tempo real (tocada ao vivo em estúdio).
Boyd Rice passou de *disc jockey* a compositor devido à sua extrema

habilidade em manipular gira-discos. Formalizou essas competências e começou a compor para gira-discos. Iniciou assim o movimento *"scratch"* que consiste na escolha de vários discos (Prince, gamelão, disco sound, pop, electrónica, etc...) servindo de matéria prima. O manipulador criou as suas gramáticas e sintaxes dependentes desta atitude de instrumentista; um movimento evolutivo que vai dos heterónimos *rap* ao *house*.
No *hip hop* estabelece-se um discurso violento de fortes marcações binárias. O *disc jockey* Kool Harc organizou encontros musicais com nomes do *reggae*, com diversos sistemas rítmicos (funk, calipso, rumba, jazz latino como principal ingrediente), ao utilizar vários gira-discos criou a figura rítmica do *break*, e daí nasceram os *breakers*, grupos como Afrika Baambata, DST, algumas estrelas como Shinehead e o rap com os KRS-1, e. a.
Nas suas misturas semânticas, estas músicas populares tornaram-se, vinte anos depois do Free Jazz, uma voz de reivindicação racial dos negros americanos e estendeu-se à Europa e ao Japão mas especialmente à África e ao terceiro Mundo.

Experimentalismo

Por experimentalismo entendemos toda a inovação semiológica que, por um método de tentativas e erros, articula signos até ao momento da experimentação alheios ao discurso musical instituído. Convocação exógena de matérias sonoras ou de natureza artística diversa, o experimentalismo foi a única via verdadeiramente revolucionária na História da Música Contemporânea.
O experimentalismo da música contemporânea teve nas figuras de Satie ou Scriabine um extraordinário papel e é levado a consequências imprevistas nos génios de Kagel, Stockhausen, Berio, Cardew, Cage, Cowell, Schaeffer ...
Mas o experimentalismo não se alimenta de figuras reconhecidas, vive subterraneamente nos espíritos mais ousados e transgressivos.
O experimental é uma vivência separada, discurso sobre a proibição (mas também recuperação/contestação desta), separação do culto musical dominante.

Culto iniciático na sociedade de consumo, todo o experimental é absolutizado pelo gosto e pela crítica dos aparelhos ideológicos da Música. É já música efectiva, manipulada, dependente.
Diz Vaneigem: "o prazer não tem nome. Os momentos demasiados raros em que me construo a mim próprio não oferecem possibilidades de serem controlados do exterior". O experimentalismo tem esta mesma face. É fecundação do músico total; nada mais é que o projecto elaborado pela maioria dos músicos em nome da criatividade proibida.
O experimental existe antes de ser mercado, aqui o músico cria directamente. "A imediatidade é de certo a mais sumária reivindicação, mas também a mais radical", a que define os novos músicos como construtores de "situações a viver".
A experimentação vive do espontâneo e só é expontâneo aquilo que não emana duma coacção interiorizada.
A reestruturação da música deve ser uma reestruturação inconsciente. "O senso comum sempre quis descrevê-la como um estádio primeiro, um estádio antecedente ao qual deveria suceder uma correcção teórica"; a música experimental tem a sua própria poesia, harmonia total do músico e da criação sonora, é explosão da vivência do prazer.

3 Semióticas da Nova Música Improvisada

3.1.
Método e Sintaxe (Introdução da semiótica)

A música contemporânea improvisada é poli-semiótica.
Neste sentido não podemos configurar as execuções musicais dos improvisadores através de semiologias instituídas pelos formalismos académicos.
Os signos musicais surgem na improvisação dentro de estruturas inovadoras e irrepetíveis. Por seu turno os discursos organizados e organizadores estão implícitos no próprio uso de instrumentos.
A evolução estilística é marcada pelos regimes de aprendizagem musical (mesmo no caso extremo do autodidatismo) que determinada pedagogia musical, afim do instrumento usado, impõe no devir do discurso (o sampler de John Oswald, o orgão de Guillou, alteração do discurso, da sua periodicidade ou da sua progressiva descaracterização periódica (ex.: Milford Graves).
A acentuação dinamogénica assegura de novo a periodicidade, acentuações múltiplas e não coordenadas tornam-se energéticas.

3.2.
Formas fixadas, temas por variação e atematismo

A forma fixada caracteriza a improvisação mais próxima do regime da interpretação.
A improvisação em tema por variações preconiza um princípio de similitude (o tema) e dissemelhança dos discursos que livremente se constroem a partir do tema (ex.: Garbarek, Bley, Jarrett, Towner...).
Uma estrutura temática é assim enunciativa, indica uma forma, designa um modo de acção; é prescritiva, sígnica, desenha considerações análogas, particulariza conceitos (ex.: Takehisa Kosuji).
A improvisação atemática é também comum, é um discurso sem centro nem referência, em que a forma é descritiva e surge do próprio movimento musical, é uma representação imediata (ex.: Joelle Léandre).

3.3.
Processos Antifónicos (Acústicos e electro-acústicos)

Poderemos entender genericamente que o processo antifónico se tipificou em várias músicas contemporâneas improvisadas.
O intercâmbio entre figuras, imagens, frases, ruídos que se constroem entre os instrumentistas como que é o pivot da identidade estilística de determinado grupo musical (ex.: New Winds).
Com a electrónica esse processo pode realizar-se no próprio discurso musical solístico: como em Surman que usa o tape, ou a câmara de eco ou o delay ou o reverberador.
Teitelbaum confronta o piano com o computador numa série de processos antifónicos digitais.
No devir da improvisação um motivo estrutural evoca motivos afins ou opostos e a parafernália electrónica (para além dos regimes antifónicos estabelecidos na notação impressa ou escrita) adjectiva novos conceitos de antifonia.
O músico dialoga consigo mesmo ou com os outros em exposições inter-semióticas, texturas contrapontísticas heterófonas (ex.: Rzewsky, Curran, Niblock, N. Collins, George Lewis).

3.4.
Sincronização sensório-motriz

Muitas vezes o improvisador contemporâneo altera o seu discurso estruturalmente através dum contacto imediato com o corpo do seu instrumento ou com o fluir do som que ele emana.
É a interacção dos sentidos do tacto e do ouvido que, primacialmente, no movimento dos gestos, desencadeia imprevisíveis mudanças discursivas (G. Hemingway, Trilok Gurtu...).

3.5.
Parâmetros: Tempo e Espaço

Tomemos arbitrariamente quatro parâmetros musicais: espaço, tempo, quantidade e qualidade.
O espaço pode estar relacionado com uma coreografia cénica dos músicos ou com a geometria distributiva dos altifalantes, entre

muitas opções especializadas, desde a invenção da performance art à música electrónica live, onde, como em Redolfi, as execuções e audições musicais são sub-aquáticas e se passa, numa clivagem teórica e prática, à transmissão do som através dum meio líquido.
A música cinética que implica deslocação no espaço, movimento físico dos músicos ou da fonte sonora, concretiza um indeterminado número de eventos durante a improvisação, alterando a linearidade temporal, propondo pontos de fuga, inversão e retroacção.
Um princípio de heterogeneização caracteriza as relações espacio-temporais na música e liberaliza os postulados da quantidade e da qualidade (melodia, variações de altura).

3.6.
Determinação e Indeterminação (Sobre as intensidades)

Na música improvisada a indicação das intensidades é flutuante mas torna-se altamente optativa e selectiva pelo ouvido.
Um vocabulário de intensidades caracteriza certas especializações da improvisação (como no caso de Michel Portal). Múltiplas intensidades são coordenadas nos agrupamentos musicais por esses ideologemas, sob a forma de dinâmicas de transição e polarização dos diferentes discursos individuais (crescendo súbito, decrescendo lento) como as sistematizações mais triviais ou então uso artificial de sustain ou de estratégias de continuum.
Na nova improvisação os processos são sintáxicos, são contra as estruturas formais como as gramáticas.
Um princípio de indeterminação de intensidades caracteriza toda a música aberta improvisada.
O controlo das intensidades, e sirvam de ilustração os vocalistas de música contemporânea improvisada, fundamenta as tessituras vocais em controlos experimentalistas da sub-glote e dos músculos abdominais num jogo exaltante (Meredith Monk).

3.7.
Acentuação dinamogénica e periodicidade

Numa situação em que um instrumentista ou um grupo instrumental altera a pulsação rítmica enunciada a partir da arbitragem duma qualquer figura musical pré-determinada, a acção serve como

génese da alteração do discurso, da sua periodicidade ou da sua progressiva descaracterização periódica (ex.: Milford Graves).
A acentuação dinamogénica assegura de novo a periodicidade, acentuações múltiplas e não coordenadas tornam-se energéticas.

3.8.
Cadência e Irregularidade

A cadência estabelece uma forma rítmica entre a periodicidade e a pulsação (como disse Brahms: "não há música sem pulsação").
A cadência na música improvisada pode ser periódica; mas certa música aberta, sendo aperiódica, admite factores de pulsação dentro duma aparente irregularidade. A irregularidade é tipificada na Música Contemporânea Improvisada, já que está implícita ao nível rítmico, e na organização dos próprios discursos multi-sémicos (Marilyn Crispell).

3.9.
Simetrias e Dissimetrias Intervállicas

As simetrias intervállicas não definem apenas regularidades rítmicas. Nas sintaxes atonais os intervalos podem estar simetricamente ordenados (como em certo serialismo).
Mas na improvisação, muito especialmente na colectiva, domina a generalidade das dissimetrias intervállicas.
É o chamado, e pressupostamente atávico, atonismo anárquico, independentemente de qualquer outra análise da matéria específica sonora.
Quando a improvisação recusa sistematizações intervállicas simétricas, a distribuição intervállica é aleatória e epigonal de qualquer discurso livre; como que a imprevisibilidade possa ser considerada o processo primordial da acção do improvisador.

3.10.
Rubato

O rubato designa a interpretação que, pondo de lado as indicações

do tempo ou do compasso, se desenvolve com plena liberdade de sentimentos.
O rubato pode conduzir ao mimetismo, a um processo sintáxico como o de Flageolet que assevera que colocar as polpas dos dedos sobre determinados pontos das cordas se produzem sons harmónicos semelhantes aos dos instrumentos de sopro.
O compositor para nova música improvisada é um investigador de possibilidades da execução musical, trabalha num campo probabilístico.
A mudança inesperada rítmico-melódica pode servir de base à improvisação como na "harmolodia" de Ornette ou no modalismo de Paul Bley.
Uma definição modal pode sugerir blocos de notas independentes do poder hierarquizador das escalas previamente adoptadas.
O rubato na nova improvisação é o desvio do sentido da utilização de técnicas e instrumentos musicais, uma descodificação.

3.11.
Pitch e Timbre

O timbre é a qualidade genérica dum som (o som genérico do saxofone soprano de Lacy ou duma simples nota produzida por Lacy nesse mesmo instrumento).
O pitch é a nota em si, é a qualidade física duma nota estimulada em qualquer sax soprano.
Todos os grandes músicos intérpretes ou executantes possuem um som próprio, inconfundível para os especialistas.
Na improvisação, porém, a acção do timbre ideoletal sobre o pitch cria discursos tímbricos diferentes.
O timbre pessoal é o signo de identidade do ideoleto. Cada improvisador trabalha sobre ideoletos, sub-linguagens que lhe são exclusivamente próprias (o som do trompete de Jac Berrocal ou o do clarinete de Sclavis).
Como que a música contemporânea improvisada é a apologia do ideoleto enquanto a música escrita é a apologia do idioma.

3.12.
Modulação e Inconstância

Uma dicotomia relevante verifica-se na modulação e na inconstância.
A modulação pode ser o movimento de transposição duma estrutura tonal para outra. A ordem omnitónica de Liszt (também ele um grande improvisador) encontra desenvolvimento na Nova Música Improvisada onde regimes inéditos de modulação são estipulados ad lib.
Mas a inconstância que daí resulta refere não só usos de diferentes modalismos, escalas, tonalidades, como se torna um enunciado básico da própria improvisação; in extremis essa inconstância refere e autoriza discursos que se emancipam do movimento modulatório, até aos jogos atonais (em Cecil Taylor).

3.13.
Estratégias distributivas dos discursos

A improvisação, tal como qualquer composição, prevê a estruturação de discursos através de estratégias distributivas.
O fluxo da improvisação (ou das variegadas improvisações) é condicionado por uma distribuição dos discursos que se realiza através da notação/composição e situa no espaço e no tempo as intervenções solísticas ou colectivas; uma espécie de táctica de guerrilha surge inadvertidamente estimulada pelas próprias estratégias organizativas.
Não raro o solo mais impressivo e semiologicamente mais rico polariza uma atitude vinculativa à sua discursividade e considera os outros discursos colectivos como complementares.
A estratégia distributiva dos discursos rege-se pois por intricados regimes de complementaridade e suplementaridade das figuras musicais, cuja importância não é tão somente preconizada pela notação ou pela pré-decisão oral, mas fundamentalmente pelos dispositivos pulsionais da própria improvisação (Anthony Braxton).

3.14.
Mimese

A música contemporânea improvisada admite mimetismos musicais vários: não apenas a citação, a paráfrase ou o plágio, mas também a recriação e a simulação de múltiplas semiologias musicais pressentidas de forma empírica, experimental. Estes simulacros impuseram-se especialmente com a estética pós-moderna (John Zorn mimetiza música de cinema policial nos anos 50, e Marclay usa o gira-discos como instrumento para através da manipulação deste aparelho recriar as plurívocas recolhas discográficas que mimetizam escolas e estilos).
A mimese recria morfologias afins, transforma, desloca, desterritorializa figuras musicais numa actualização imitativa (S. Szathmary).

3.15.
Planificação Tecnológica

A planificação tecnológica da música improvisada de hoje resulta de diversos tipos de interacção instrumental e dos dispositivos sonoros, de forma experimental.
O sistema de amplificação, por exemplo, é uma microfonização instrumental. Também a invasão dos recursos multimedia até à improvisação via satélite feita por músicos separados por milhares de quilómetros (Nam June Paik) é um signo da pós-modernidade.
O computador substitui o operador musical humano, é por excelência um instrumento musical de planificação tecnológica, e estabelece conexões entre aparelhos e instrumentos e programa, relações sonoras elementares. A memória computacional consiste no arquivo de notas, silêncios e ruídos como sintagmas musicais.
Para o improvisador Gerd Zacher o orgão electrónico é ele próprio uma composição. Relações entre o tape e o instrumento ou instrumentações híbridas são semiologias correntes.
A planificação tecnológica é um labirinto tecido de múltiplas direcções conceptuais da música e de infinitas substâncias sonoras.

3.16.
Complementaridades Electro-Acústicas

A música improvisada electrónica trabalha com sons artificiais , e não com sons de pitch dito natural.
Por isso grandes improvisadores de hoje recorrem à electrónica (dispositivos ou instrumentos) para complementar o seus discurso acústico (o piano de Blue Gene Tyrany, o trompete de Hassell).

3.17.
Construtores de Instrumentos Heterodoxos

Consideramos três espécies de construção instrumental.
Primo: melhoramento, correcção, adjunção, aperfeiçoamento das partes de instrumentos de série ou protótipos disponíveis, muitas vezes feitas pelos próprios instrumentistas executantes.
Secundo: criação de instrumentos absolutamente originais.
Tertio: simbiose entre instrumentos organologicamente oficializados e instrumentos heterodoxos, por muitos processos.
O instrumento artesanal também pode depender de dispositivos sonoros (pastilhas, caixas de ressonância, situações de curto circuito), tipologias inóspitas como em Hugh Davies, Marion Brown.
A criação musical nestes instrumentos protótipos é não-figurativa, independente do que poderíamos chamar de caracteriologia tecno-instrumental aplicável aos instrumentos de série codificados pela organologia (a gaita de foles gigantesca de Yoshi Wada é um exemplo desta singularidade).
Semiologias musicais, por isso, nómadas, segmentárias, concretistas, optativas, que resultam das inovações dos construtores.

3.18.
Notação e Psico-Projecção Musical

A notação é apenas um motivo entre outros para a improvisação.

Factores de acção é que determinam a linguagem musical improvisada.
É uma psico-projecção do músico sobre a matéria sonora.
A notação serve principalmente para enunciado temático, que vai sugerir a improvisação, ou para separadores (no sentido da palavra na música do teatro) de diversas cenas musicais improvisadas (Pauline Oliveros e o acordeão com recurso a ressonâncias naturais duma sala, duma caverna...).

4 Off Off e Improvisação

Off Off e Improvisação

Vivemos numa cultura onde tudo o que é off é improvisação...
Quando todos os sistemas de criatividade estão organizados em enunciados e discursos arregimentadores, qualquer linguagem improvisada foge a esses sistemas.
A deslocação do ar actua sobre as esculturas "mobiles" de Calder. Os movimentos destes objectos executam formas naturalmente improvisadas, imprevisíveis, únicas, irrepetíveis, mas belas.
A "action painting" de Pollock: sobre uma tela estruturalmente definida por um esboço são lançados baldes de tinta, gestos polícromos, chapadas de cor. É uma improvisação em pintura.
Depois de Mallarmé "inventar" o poema-imediato (sem formalismos prévios) os surrealistas, dadaístas, futuristas recuperaram este conceito na escrita automática: é o inconsciente quem dirige a acção literária.
A relação entre Klee e Webern levou-os à modulação das cores na pintura e na música: o sentido associado às formas faz destes dois criadores uns inovadores que realizaram paralelamente e em duas linguagens a mesma clivagem de discurso.
Na "Carta Roubada" de Poe o escondido está à mostra. O explícito da Globe Unity Orchestra é a apropriação dos signos do free-jazz. No solo de Braxton o que estava no papel, na pauta ou no musicograma, surge como revelação. Do implícito da interpretação clássica passa-se ao explícito da execução.
A nota na NMI é a imaginação material do instante de que falou Gaston Bachelard.
Desnos falava em unir a linguagem popular a uma "atmosfera inexplicável" - referia o uso da improvisação.
Na leitura da poesia, o leitor é executante (lê) e interpreta (cria uma forma de ler): a *Music Cooperative* de Bailey/Riley/Rutherford é uma forma de leitura poética da notação.
Sem paixão não há sensibilidade. E não há improvisação sem paixão.
A musicalidade do improviso está na arte das relações entre elementos da música e da sua execução (Auras).
O pathos pode ser levado até à anestesia por sons teorizada por Doc Jean Feijoo, semelhante ao que nos fica após uma improvisação

feérica.
A NMI aspira ao puro caos. Um conjunto que tenta a entropia julga realizar a utopia num ponto determinado e esse ponto é virtual, inaudível, é um som instantâneo no movimento, não codificável.
O organista Szathmary, tal como todos os grandes organistas, improvisa no sentido de explorar novos territórios tímbricos do orgão. É um conceito de momento-gestalt.
Diz Jakobson: "Como as estruturas fonemáticas, as escalas musicais são um artifício que impõem regras ao contínuo sonoro".
As escalas são regulamentações do discurso. A improvisação modal é tão mais rica quanto maior for a variedade de escalas optadas durante a sua execução. O gosto pelo estranho, seduz o melhor improvisador.
Se Deleuze pede que a música torne sonoras forças insonoras, a NMI fá-lo de imediato num gesto de vertigem, esquizo, de descontrolo. Os orgãos ambulantes e mecânicos de Breuker inundam a rua de sons, libertam-se da recordação, da nostalgia, da lenda, são contra o Mito da Música.
Também Stravinsky denunciou as traições da interpretação (ideossincrasias do solista, especializações do regente, etc.)...
Só quem percebe a música, a sente.
O tempo da música é o presente (Cage), e o músico cria o espaço da sua actualização.
O ensino esotérico nas orquestras de NMI: desencadear sentimentos de prazer sensual, desenvolver substâncias energéticas puras como em Schoppenhauer: a vontade é em si a acção.
Mais incerteza e mais desvio é melhor que a oferta imediata de satisfação (seja: executar uma frase bebop já conhecida).
O original (para quem nunca ouviu free music) é chocante e provocador.
A criação na Nova Música Improvisada é um processo de clivagem, ágora de roturas, terra de revoluções.
Embora fosse o jazz a tipologia musical que desencadeou a mais pertinente investigação sobre a estética do grito (a culminar no free-jazz) a NMI quase que radicalizou as potencialidades dessa estética.

A falta de entendimento do jornalismo musical dominante em relação à improvisação é devida a que o jornalismo é recalcitrante, como uma efeméride. Do que não pode compreender não fala. Fala apenas do que vagamente conhece e cuja memória está institucionalizada pelo próprio jornalismo. Sendo efémero, o jornalismo "crítico" musical, não pretende o ensaio ou a análise - satisfaz-se com a notícia comentada arbitrariamente.
Registamos a música primeiro nas fibras musculares porque o som é movimento e o ouvido é o único orgão dos sentidos que, para além do cerebelo, está em relação directa com todo o aparelho muscular. A lógica da improvisação acústica fundamenta-se nesta fenomenologia da percepção.
Toda a sensação musical pregnante nos modifica, é uma sensação de escândalo.
O improvisador mais sábio tira proveito do acaso.
E. Jalenques instituiu clinicamente a terapia pelo grito (grito de amor/cólera/dor/medo, etc.) - é esta taxonomia patológica que se edifica sobre um tempo também patológico na NMI.
O humor exercita-se na execução, não apenas sonora, mas numa plurivocidade fenomenológica nas acções de percussionistas como Bennink.
O músico de NMI é um executante.
O músico de NMI não é um intérprete, ou é tão sómente um compositor-intérprete.
Na NMI o subjectivismo é primordial, ao contrário do serialismo que coloca o objectivismo em primeiro lugar, é uma ênfase num indivíduo-músico.
O compositor Luis de Pablo falava, a este propósito, na necessidade (em música) duma fenomenologia da percepção.
Os executantes ensaiam diversas fenomenologias da percepção musical. O conceito é o risco, o abismo...
Na NMI os processos são tão inesperados que inospitamente poderiam estar codificados pelo academismo. É certo que o academismo, se lhe interessa, os pode de imediato codificar, inventariá-los: assim fizeram Jon Appleton ou Penderecky com as improvisações de Don Cherry e em toda a Música de Arte

Contemporânea podemos observar estas simbioses entre a composição e a improvisação.
A Música é uma árvore morta? - contestação do conceito de música reduzido ao papel escrito.
Para Raymond Court o estilo musical será o absoluto e a evidência exemplares; neste sentido o estilo é o logos da improvisação.
O disco nas músicas informais, nas músicas gestaltistas, é a perpetuação da obra. E o disco realiza-se sobre o concerto improvisado.
Nos concursos de músicas clássica ou ligeira, só pode "ganhar" quem seguir, paulatinamente, as regras do jogo impostas pelo júri. Ora, em improvisação, se nenhum músico pode impor regras de jogo, muito menos outrém as pode adivinhar, como no enigma de cada acção dos Iskra 1903.
A NMI aceita a indeterminação, a relatividade do espaço e do tempo, tal como a Ciência Contemporânea. Un drame musical instantanè.
A improvisação é o radicalismo empírico contra o mundo controlado da Ciência.
Quanto maior for a liberdade de escolha (dum músico) maior é a informação estética veiculada instrumentalmente.
Deste princípio da Teoria de Informação podemos enfatizar um critério de avaliação qualitativa da improvisação: um bom improvisador tem grande liberdade de escolha. Um "amateur" em improvisação informa-nos pouco, esgota rapidamente a sua liberdade. A improvisação em Abraham Moles: mais probabilidade mais informação.
As peças para piano preparado são para explorar. De Cowell a Cage a Papadimitriou este uso não-dogmático do piano relacionou-se com a espontaneidade; foi um ponto de fuga da hiper-organização espacial do piano nas teclas para outro local inexplorado das cordas.
A NMI resulta duma infinidade de causas não codificadas, procura inventar novos sons, novas relações, novas maneiras de abordar o instrumento.
Michel Portal referiu relativamente à integração de esquemas de comunicação num grupo de NMI: "N'importe quoi".
Improvisar é não-repetir. Repita-se a mesma improvisação... e já

não se improvisa.
A NMI está nos antípodas da Música Minimal Repetitiva: a NMI utiliza quantidades inestimáveis de sons e de métodos. A Música Minimal serve-se dum mínimo que se coordena num código, o mais redutor possível.
Nos países onde a sensibilidade está ainda cheia de vida não se prefere a música estrangeira - casos do Brasil, da Índia, da Indonésia...
Furtwangler assevera reconhecer a veracidade ou a mentira dos impulsos musicais, logo que o rubato vem exterior ao sentido da obra.
Poderia dizer-se que uma figura sintáxica das mais relevantes da NMI é o rubato.
O pianista Howard Riley tornou-se o pioneiro duma expressão livre no piano, com grande posteridade estética.
O grupo AMM (com Prévost, percussão; Lou Gare, sax tenor; Keith Rowe, guitarra preparada, e. a.; Chris Hobbs (electrónica) é um grupo que epitomiza a NMI.
O Gruppo Nuova Consonanza (com Evangelisti, piano; Bertoncini e Macabi, percussões; Heinemann, trombone; Branchi, baixo; Morricone, trompete) recorre a discursos estruturados sobre o vibrato, polifonia, multifonia, distorção, fricção para obter insólitas texturas sonoras.
O MEV aproveitam os sons duma carrinha Volkswagen e vários ruídos para uma performance em 1966.
Na Inglaterra, em 1968, surgiram os Gentle Fire, com H. Davies, que abusam da distorção, do feedback e de amplificações inóspitas para criarem a obra *Edges* de Christian Wolff.
Kosuji, em *Anima 2* prescreve simplesmente "execute qualquer acção o mais lentamente possível".
A obra de Stockausen *Prozession* (1967) indica diversos processos de transformação e imitação sonora e em *Aus die sieben tagen* (1970) procura que a "intuição transcenda a identidade do solista".
No *Ensemble Ex Improviso*, Bertoncini prepara vários índices de ressonância através de ar comprimido.
Hal Russel criou o grupo NRG (anagrama de "energia") e com o seu

trabalho "The finnish/swisse tour", propôs a sobreposição variegadas acções musicais. John Oswald, corroborado pelo teórico Chris Cutler, propôs nos anos 90 a estética do *plunderphonics* que consiste na manipulação (via sampler, gira-discos, CD) de obras previamente realizadas por outros músicos nesses mesmos mass media ou dispositivos sonoros.

O cinema alterou o nosso sentido das durações que a musicografia ocidental nos impôs até ao século XX; com a retrospectiva e a antecipação da imagem/som. Na electrónica "live" as percepções são subtis como as dos astrónomos. Relações cósmicas de frequências. Choques melódicos por acumulação de frequências, como gases em explosão nas texturas sonoras dos Sonic Arts Union.

Certa incompreensão do público para com a improvisação provém da incapacidade de estabilizar a memória melódica, já que o improvisador trabalha com pequenos prazeres melódicos, rápidos, fulgurantes.

Em concerto observamos as condutas estéticas de recepção (público) e as condutas poiéticas de produção (músico).

O público responde com êxtase quando magnetizado pelas exibições magistrais dos solistas.

Um exemplo fortuito talvez possa deslindar o embróglio: Egberto Gismonti revela influências do seu ensino clássico (especialmente Villa-Lobos); como guitarrista partilha da estética de Ralph Towner e como pianista tem pesado débito para com Jarrett. Esta profusidade de influências num estilo faz com que a máxima, senão a única qualidade individualizadora, e que o torna um músico improvisador a conhecer, seja a tónica vital da música tradicional brasileira. Gismonti estudou música dos índios amazónicos e cita reverenciosamente Pixinguinha; este item, através do ocasional exemplo de Gismonti, faz perceber o que é um discurso profundo, socialmente enraizado, genealogicamente tão determinado. Como no comportamento inato desencadeado dos animais que Lorenz nos fala, é a profundidade do discurso que nos dá a dimensão do improvisador contemporâneo.

Na bateria, entre a incerteza e a oscilação, o silêncio é o agente de

expressão. Células rítmicas/interposições/formas de ritmo. Karl Berger no vibrafone alude à Indonésia, à estrutura do gamelão (orquestra de metalofones).

O fã de jazz antecipou tecnologias do vídeo através do giradiscos - revê situações nos solos com golpes de passagens instrumentais, jogo de fissuras semânticas.

A resposta à improvisação reside no crédito dos ouvintes.

Uma das obras mais belas e mais complexas, mas também das mais livres, deste século, é *Archipels* de Boucourechliev, onde estruturas de reacção (paralela e conjuntiva) de intérpretes, se conjugam para uma verdade da música de hoje: "cada intérprete é uma obra". Boucourechliev relaciona uma hiper racionalidade com o aleatório. Não o aleatório que se pode prever dentro de certas escolhas (como no *Pli selon pli* de Boulez) mas um acaso que se encontra no próximo intérprete e cuja liberdade se expande para uma concepção de *Archipels* não definitiva - uma entre outras - dependente dos executantes.

A escala diatónica envolve uma estrutura hierática e o serialismo negligencia-a; a NMI, indiferentemente, oferece-as em amálgama. Se o dodecafonismo manteve a oitava da tonalidade, o serialismo pôs fim à oitava, à própria noção de oitava. Mas Ballif alerta: o serialismo mantém simetrias interválicas, não podendo repetir as notas, pode repetir intervalos.

É sobre uma arquitectura gigantesca de intervalos que se realiza a música serial.

Ora a NMI não possui essa lógica interválica. Pelo menos, apesar da multidão de pequenos jogos com intervalos, não é determinista ou sistematizada em elevado grau.

Orquestração: estratégia de difusão directa, mantém o papel euforizante do leader do grupo. Muito semelhante a um dirigente de grupo social off (terrorista, anarquista, animador de surpresas).

Nas grandes orquestras é tão elevada a taxa de heterogeneidade musical, entre músicos e discursos, que o nível ou o valor de intercomunicação desce por vezes a um grau zero.

Traços distintivos no arranjo: solo/grupo.

Os mínimos eventos sonoros como a microfísica são modelos de

indeterminação (não previsíveis).
A existência temática (um tema é melhor que outro quando oferece mais possibilidades de desenvolvimento) e o alto teor caótico dos arranjos permitam a maior liberdade aos solistas.

Cornelius Cardew

The Great Learning
The Scratch Orchestra
Cornelius Cardew é uma das figuras mais importantes da música do século XX pela sua intervenção radical (teórica e prática) e pela fundamentação de toda a Nova Música Improvisada que se desenvolveria desde os fins dos anos 60. Cardew foi um compositor prolífero que estudou com Cage e Stockhausen mas que viria, na última década da sua vida, a repudiar como mentores duma estética burguesa. Assim escreveu "Stockhausen serves imperialism" obra cáustica referenciada pela formação maoísta do autor. Na década de 70 escreveria obras baseadas sobre a canção de protesto (chinesa, vietnamita, europeia) e funda a Scratch Orchestra sem dúvida o agrupamento seminal para toda a Improvisação Contemporânea.
Segundo R. Brindle os fundamentos da Scratch Orchestra são contrários ao princípio do Comunismo do "trabalho conjunto numa causa comum", já que em Cardew todo o componente individual da orquestras é uma via para a auto-libertação , uma espécie de individualismo colectivo, ideologicamente próximo da anarquia revolucionária.
A escrita de Cardew para a Scratch Orchestra consiste na distribuição prévia do opúsculo homónimo aos executantes que são de número e qualidade instrumental indeterminado. *Scratch Book* é uma partitura que aboliu totalmente a pauta e o organigrama ocidental, tornando-se um reservatório de ideias e recordações para os músicos. Os seus símbolos musicográficos são de tal forma estipulados numa linguagem aberta e tão rigorosa, que os músicos mais hábeis, já que a orquestra inclui não-músicos, têm de reescrever os seus processos de leitura para a pauta. Nesta circunstância Cardew concilia, numa unidade outrora inexistente, a composição, a escrita e a interpretação.

A Scratch Orchestra é inspirada na filosofia de Confúncio mas, Cornelius adverte que o misticismo da música oriental é uma plataforma de supressão da expressão real das massas, numa síntese maoísta.
Se para Stravinsky a composição era uma improvisação congelada, para Cardew o disco era uma extirpação ou uma cristalização do acto libertário da criação musical - Cardew nunca referiu explicitamente a improvisação como orientação da sua música.
Dividida em 7 partes *The great learning* teoriza o "erro" como estruturante da primeira, um tempo rítmico único na segunda, depois o jogo entre indivíduo e a colectividade, na vocalização até um decrescendo subtil que vai exudar todos os relacionamentos entre as notas para terminar numa ou duas notas musicais dispersas. De notar que entre os músicos que trabalharam na Scratch Orchestra se encontraram Brian Eno, Ch. Hobbs, G. Bryars, H. Skempton e que os ensinamentos de Cardew (falecido precocemente em 81) são hoje investidos na vanguarda da Nova Música.

New Phonic Art/ Iskra 1903/ Wired

Free Improvisation
New Phonic Art: Carlos Roqué - Alsina - p., org. Elec; Jean Pierre Drouet, bat; Vinko Globokar tb,; Michel Portal. Cl, sax, bandonium.
Iskra 1903 - Paul Rutherford - tb; Derek Bailey - gts; Barry Guy - b;
Wired - Mike Lewis - org elect; Mike Ranta - perc; Karl-Heinz Bottner - inst.;Conny Plank - tonemeister
Esta caixa de 3 LP's é considerada dos mais importantes documentos de NMI e como tal interveio na história desta situação off-off da Música Contemporânea. Embróglio electroacústico e experimental, os instrumentos são explorados como reserva inelutável de novos timbres. (Qualidade). As notações exíguas deliberam o privilégio de ataques e de transitórias; o teatro e o seu duplo: a música.
Fraseados não-metronómicos. Codificação descontínua. Glissandos de velocidades várias, intervalos dissimétricos. Deslocações, cortes, colagens, descentramentos. Sensibilização radical do instante, do bloco sonoro. Multivalência e conceitos anti-hierarquia. Fluxos. C.

Miéreanu: "objecto semiótico múltiplo, pluralista". As formas redundantes que se desagregam, modelos não lineares, indeterminações, acaso, necessidade, desaglutinações; frases-Música-poesia..
O humor e o lirismo dos diálogos, as dispersões, as sobreposições, escalas, modos exóticos, Anarcoatonalismo. Na heterodoxia instrumental, a arte do insólito, da dissonância, é o corpo móvel do instrumentista como numa coreografia.
Disse Toffler: a libertação do homem através da tecnologia a fim de promover o individual. O radicalismo individualista está na inoculação de novas categorias musicais no discurso da Free-Music, nas profanações dodecafonizantes, serializantes, na iridiscência das notas, nos staccatos.
Re-presentação. Presença. O sensível como carne do músico. O lógico (savoir faire) no ilógico (estética).
Privilégio das dissonâncias, dos intervalos disjuntos, multiplicação de tessituras e registos.
Reflexão simultânea sobre o acto de tocar, como experiência física (contra a metafísica da composição), contemplação dos prazeres de ordem libidinal, processus/mobilidade.Não-teleológico. Tensão/repouso. Tempos vazios. Silêncios. Momento-forma. Riso. Grito. Chôro. Pantomima. Polifonia. Monodias. Heterofonia. Renovação constante das estruturas musicais.
Autonomia relativa de cada momento. O momento de um solista confronta-se com os momentos dos outros, é a concretização progressiva de uma ideia, dum som, dum acorde, dum cluster. Interpenetrações tímbricas. Uníssonos como raridade. Percursos desconhecidos. Carácter primitivo da música, sem predeterminações; modo de pensamento polivalente.
O virtuosismo de cada músico a sua alta especialização, determinam as manipulações do imprevisível. Construção-destruição. Caos. Os processos de intercomunicação estão profundamente impregnados do alto nível de cultura musical individual e colectiva. Música-Presente.
Paradigma da Música Contemporânea Improvisada.

Gunter Hampel

Music from Europe
G.M. - vibrafone, b c., Fl; Piet Veening - bass; Pierre Courbois - perc. Willem Breuker - Fl, bcl, ts, as - produção: ESP
É importante o lapso biográfico. O retrato. Vou-lhes dizer que eu conheci Hampel em sua casa de New York - 11th Street - em frente à porta de Sarbib. 1979.
Ed Blackwell ficava lá. Cecil Taylor passava lá bem como Sunny Murray. Jeanne Lee vivia lá, era a sua mulher.
Havia um aquecimento do gás da cidade. De uma em uma hora aquecia ao rubro. Nos anteriores 30 minutos declinava para o maior gelo. A cama era um beliche. Carochas, baratas, sujidade. Uma enorme banheira com pés. Uma sala com um rádio e vibrafone. O vibrafone de Hampel. Junto à cama acumulavam-se pilhas de discos do autor. Almofadas coçadas. Pautas. Música. Poucos livros. Batem consecutivamente à porte. Não há onde descansar. Quem entra, toca. A bateria é dum francês. Um sacrário para músicos. Blackwell está de pijama (ensebado) às bolas. Sorri. Toca. Vem todos os fins de semana. Frita-se milho para Blackwell. O apartamento no seu conjunto lembra as casas devolutas dos hippies de Amsterdam. O retrato de Hampel na parede.
Donde veio este homem? Alemão em cuja banheira tomava humorístico banho o vibrafonista Khan Jamal e em cujo vibrafone exercitava as suas frases, após a libação.
Um flautista exímio, Hampel, vindo da escola de Dolphy mas também da mais exigente academia ocidental que toca Rampal, Gazelloni.
Clarinetista baixo: explorando o máximo dos contrastes (baixo/agudo) realiza o fraseado em zonas de transposição com oitavamentos surpreendentes.
Compositor: as mais belas melodias semeiam os mais insinuantes solos. Uma relação espiritual/mítica/ritual que implementa o discurso informalístico da improvisação para um motivo antropológico: a música de arte ocidental. A composição exige-se precisa, decisiva, que obrigue a maior liberdade dos enunciados que cada improvisador propõe.
Escolhemos o início da carreira de Hampel para apreciar, qual

Piaget, como os signos comportamentais da "infância" se organizam em estruturas fundamentais de personalidade.
Se a gramática do Jazz induz a todas, ou quase todas as funções do conjunto instrumental, uma sintaxe de fuga, de dilações impulsivas, propõe esta multi-execução poli-instrumental para os períodos iniciáticos.
Ao nível das revelações de instrumentista *The Music from Europe* é um saco de Pandora que se abre: Piet Veening, um dos baixistas mais destacados; o inesquecível percussionista, aqui na vanguarda, Pierre Courbois e o Hudini dos sopros: Willem Breuker.
Diz Hampel no texto de capa "Música que vai para dentro do ouvido, penetra a própria natureza".
Cada peça foi escrita em "notas, símbolos e recomendações" (sic) para Improvisação.
A arte é uma coisa viva. Entre os músicos há uma auto-confidência que circula nos enunciados, nos desenvolvimentos dos enunciados, na abertura a novas circulações. Uma arte de pensar e actuar no imediato momento. Como respirar.
O movimento das moléculas do corpo que se transforma em ritmos, texturas, necessidades emocionais einsteinianas. Einstein disse a Moszkowsky em 1919 que "a improvisação - no violino - era uma necessidade da sua existência".

Michel Portal Unit

À Chateauvallon
Michel Portal (cl. Cl-b, cl-cb, astar sop.) Pierre Favre (perc.) B. Vitet (cor) Beb Guerin (b); Leon Franccioli (b).
Observe-se um disco de Portal de 70 até hoje, um qualquer, e poderemos facilmente compreender a nova estética da *música aberta*.
Portal, músico polifórmico que percorre as mais diversas frentes estéticas de vanguarda que vão de Boulez ou Stochkhausen ao jazz-off ou a músicas de inspiração etnográfica - músico atento às realidades mais actuais que formalizam a arte musical de hoje.
Multi-instrumentista, não privilegiando qualquer tipo de instrumento nas sua orquestrações, antes abrindo um leque luxuriante de timbres exóticos da música acústica até a insinuações

magníficas de instrumentação electrónica e concreta (os sintetizadores ou as bandas magnéticas); as obras deste solista retratam com a mais elevada coerência a revolução que o termo música aberta significa.
Ora este pensamento musical é correlativo às conquistas que a ciência contemporânea atingiu - jamais se pode isolar a Arte da Ciência. A música aberta de Portal reflecte a nova compreensão do mundo, não surge por acaso, e só os que desconhecem os novos conceitos científicos do homem a reputarão de desenraizada do mundo.
A desordem não linear do evento sonoro denota um processo energético interactivo, transformador e dispersivo; em Portal as múltiplas formas de desordem formadas por uma constelação de acasos provenientes do sistema improvisacional indicam sobretudo o choque entre o fenómeno organizado pela técnica dos instrumentos e o evento inesperado da improvisação.
Semióticas que pertencem a este organismo musical aberto: 1- ordem de conjugação (consiste na escolha, por exemplo, das diversas realidades tímbricas). 2 - ordem de simetria estrutural (os músicos repõem zonas sonoras ou fraseados idênticos, como no *riff*). 3 - ordem de estabilidade e regularidade (as intensidades são controladas de maneira a suportarmos um fluxo estabilizado de sons). 4 - ordem da repetição (o solista escolhe por vezes fórmulas *ostinati*). 5 - ordem dos desdobramentos (cristais de figuras tonais ou atonais desenvolvem-se progressivamente em labirintos estéticos). 6 - ordem de trocas (o intercâmbio de ideias musicais é constante). 7 - ordem de regulações (um aparelho gramatical previamente definido imbrica plúrimas situações musicais). 8 - ordem de homeostasia (as delicadas improvisações são equilibradas por um sentido lógico do arranjo). 9 - ordem de controlo (quer o dado musicográfico quer a direcção musical *in loco* autorizam ou interditam certas realidades consideradas impróprias para o acontecimento temático). 10 - ordem de comando (por vezes a direcção orquestral torna-se imperiosa, até ditatorial, impondo sem recurso determinado elemento musical ou teatral). 11 - ordem de programa (cada trecho, embora infinito nas

possibilidades de variação, é estruturado por uma programação psico-musicográfica que o manifesta como obra reconhecível e diferenciável). 12 - ordem de regeneração (certa eventualidade não previsível pode entrar conflituosamente no sistema orgânico; aí o músico ou a orquestra tem direito a, formalmente e dentro das diversas ordens enumeradas, corrigir, reparar, recompor a improvisação de modo a que o programa seja cumprido e não suceda qualquer desvio fundamental). 13 - ordem de reprodução idêntica (o músico pode tantas vezes quanto julgue necessário repetir exactamente a mesma figura) 14 - última ordem - ordem de multiplicação que consiste na multiplicação de todas ou da mesma ordem.

O que parecia sem sentido nem organização ou ordem estrutural fundamenta-se num pensamento sistematizado, rico, ambíguo, estranho. A ordem não é soberana nem severa, antes interdependente do acaso e da desordem.

A ordem musical na música aberta de Portal é tão refinada e complexa que se transforma em relatividade estrutural com a omnipresente desordem, marcada pelo imprevisto e pela desorganização desintegradora; a teoria coordena a improbabilidade, numa ideia crucial de interacção ordem/desordem, a transformacionalidade dos termos; a organização anula as desordens e a desordem dissipa as organizações. É sobre esta novíssima dialética do pensamento e da acção que se fundamenta a arte aberta de Michel Portal..

Ulrich Gumpert/ Radu Malfatti/ Tony Oxley

"Ach Was!?"

U.G. piano; R.M. trombone, pipapo; T.O. live electronics, violino e bateria. Produção: Jost Gebers.

Este disco foi escolhido ao acaso entre as melhores produções de Free Music.

As linhas de articulação (melodias, segmentos melódicos) que caracterizam cada composição ou forma temática, são diferentes velocidades (trombone, violino, piano), linhas de fuga. Nas relações tri-unívocas cada músico tem a sua expressão, o seu timbre, o seu tempo. Um princípio de conexão e de heterogeneidade define estas

improvisações. Uma multiplicidade de execuções rítmicas transforma as situações musicais pré-estabelecidas, faz proliferar os ritmos. Não há sobre-código: como rizoma ocupa todas as dimensões de invenção (ataque, sopro, sustenidos, arpejos, clusters...). As leis combinatórias crescem com a multiplicidade. Tão mais rica a improvisação, tão mais complexa.

Os esquemas de evolução dos solos tri-unívocos alteram-se na complexidade celular das notas que os instrumentos produzem, estas operam imediatamente, heterogéneas e diferenciando um fluxo de outro. As multiplicidades em estruturação transformadora determinam a involução do fraseado. Pulsões parciais, rasgos dementes, propagação sinestésica entre os próprios músicos; mutações perversas; tratamento intensivo e vertiginoso de percepções quase alucinadas. Sinopses. Memória curta de cada frase. Sistema não hierarquizado. Sistema sem centro tonal ou modal ou sequer discursivo. O inconsciente dirige ele próprio a concepção do devir musical.

Notas independentes do poder centralizador das escalas efèmeramente adoptadas. Direcções novas, renovadas, renovadoras. Logo abandonadas. Novas direcções. Em elipses, em raios, em glóbulos que se separam dos regimes direccionais.

Continuamos o rizoma deleuziano. É anti-memória. Vários orgasmos são localizáveis. Intensidades abruptas, léxicos em sintaxes audaciosas. Tecnonarcisismo. Discurso neuropata. Vários lobos. Várias pegadas de lobos. Três homens lançados aos lobos. A música reproduz delírios. O arranjo: do unívoco ao tri-unívoco (jogo entre o solo, o duo e o trio). Os fluxos, já dissemos, correm em todos os sentidos; são intensidades livres; os sonos são nómadas, loucos, transitórios.

É, afinal, a especificidade dos instrumentos (trombone, bateria, violino, sintetizador, piano) referenciável ao sedentário, ao direccional, ao estratificado da tipologia musical a que foram destinados que marca a identificação do discurso. Esta Free Music, é um desvio do sentido e da utilização desses mesmos instrumentos. Sendo transgressão é caracterizada por estados intermediários, desequilíbrios, trocas semiológicas. Fluído elástico

e electrochoque. Epistratos: sobreposições, níveis, desníveis. Carácter energético dos solos.
Descodificação, como revolução permanente.

Jean Guillou *Visions Cosmiques*
J.G. - grandes orgues de Saint-Eustach, Paris.
São tão raras as grandes declarações musicológicas dos improvisadores contemporâneos!
Fala-se nos grandes improvisadores de orgão desde Rodrigues Coelho (inícios do séc. XVII) passando por Bach até Zacher.
J. Guillou é um dos maiores intérpretes vivos de composição para orgão. Aqui, ele improvisa.
Passemos-lhe a palavra:
"Se o auditor tem necessidade, por vezes, dum suporte que seja um itinerário pelo qual chegará mais directamente a uma música, estranha ou difícil para ele, a música não requer nenhuma recomendação. Ela é abstracta e não procura outro motivo que a elaboração duma arquitectura sonora, duma sintaxe, dum discurso, duma retórica inspiradas unicamente pela necessidade de exprimir o que o homem, indo ao fundo de si próprio, que por outros métodos não conseguiria exprimir. Mas aí mesmo encontramo-nos frente a um edifício sonoro, sem programa e sem nome e assim ficará sempre quaisquer que sejam os títulos com que o podemos revelar. Sabemos já, pela experiência da composição, que não basta escrever obras musicais, é necessário chamar-lhes sinfonias, ou sonetos, ou outro nome cuja definição não corresponde nunca, ou parcialmente, ao carácter da obra. Entretanto e na melodia em que o título não deve ser um guia nem complemento, mas antes uma indicação plausível do que poderia ter sido, senão a fonte pelo menos a definição duma ambiência premonitória ou de motivos que poderiam concorrer a suscitar esta obra, então, este título teria razão de ser.
É raro que um criador não viva em uníssono com a sua época e não participe nas aventuras, nos entusiasmos, do seu tempo. A sua própria evolução responderá necessariamente mais ou menos longe de crises, às febres das quais testemunhará e é nesta medida

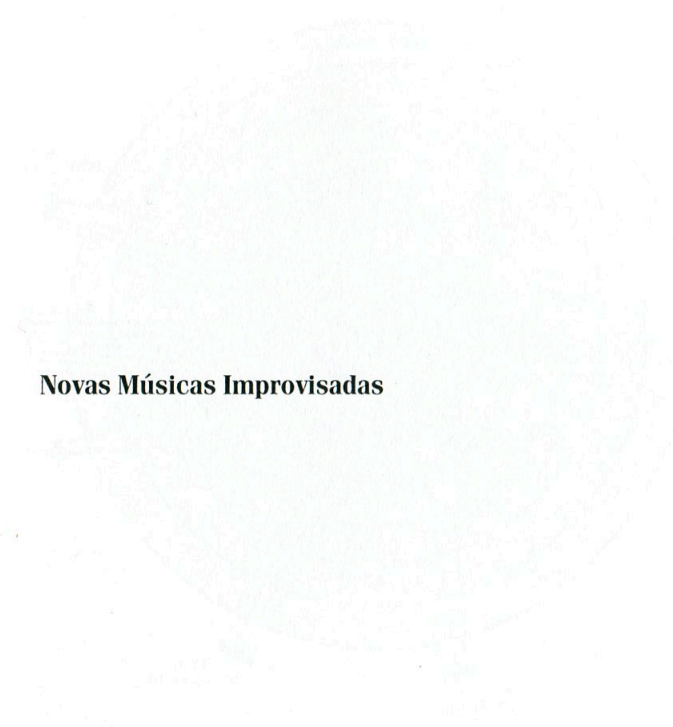
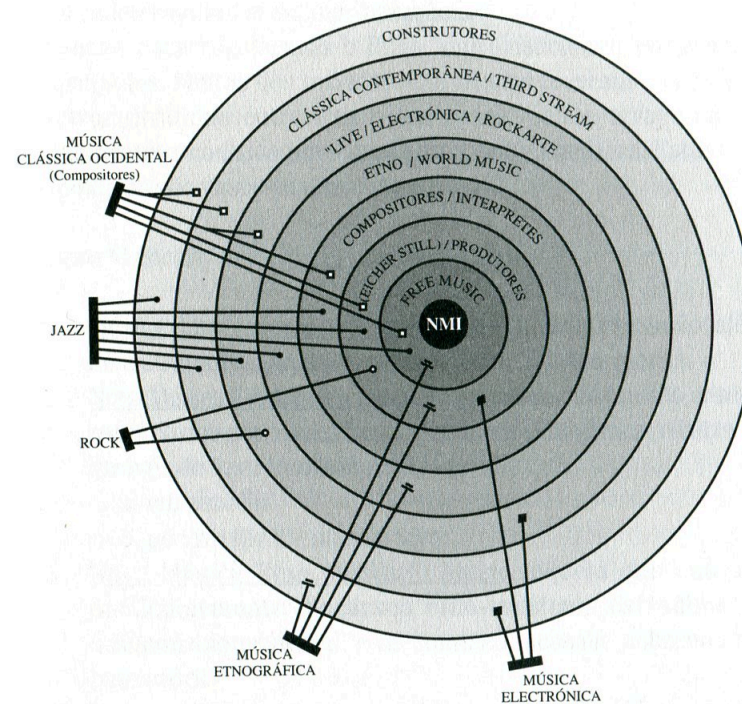
que os caminhos duma música hoje improvisada poderão assimilar, no espírito do auditor, as recentes experiência espaciais, episódicas duma epopeia terrivelmente comovente, onde a imaginação do homem de ciência se junta aquela do poeta.
A improvisação sendo uma criação imediata, executada sobre um instrumento ao sabor do pensamento, estava votada, outrora, ao olvídio. Hoje a gravação permite preservá-la e re-ouvi-la tantas vezes quantas quisermos. Deverá responder a exigências, a leis de equilíbrio correspondentes às da composição. Não devemos pretender que um compositor deva improvisar da mesma forma que não recriminaremos um escritor de não saber falar; mas, para alguns deles, a palavra é um meio de fixar as ideias, que serão compreendidas ou exploradas das mesma maneira, ou diferentemente, na obra literária. Para mim a improvisação é uma maneira de sonhar alto. Será mesmo a expressão dum conflito levado ao paroxismo pela sua representação sonora imediata, o valor das ideia exprimidas num momento tendo uma influência directa sobre as ideias subsequentes.
Improvisar é sentir-me por princípio numa situação, quer dizer no centro dum drama, e o futuro desse drama não seria mais pertinente que o futuro da própria vida.
A partida: uma nota, umas figuras rítmicas, melódicas, que serão personagens eventualmente sem qualquer parentesco. É melhor assim. Elas não se harmonizam, entrarão em crise, e esta provocará metamorfoses.
Ou, tão somente, será uma ideia de conflito, e este confronto criará um mundo de temas, Eros e Thanatos, amor e destruição.
A obra torna-se um organismo vivo, evoluindo no domínio da afectividade, não seguindo uma forma dada mas respondendo a um devir espontâneo e inelutável. Depois de audição do que fiz é-me possível fazer uma análise formal de cada peça:
Leonardo - um primeiro conceito, extremamente lírico e longo, evoca uma atmosfera de pureza e de espaço sem limites. Surge um segundo conceito de grupos rítmicos cuja evolução e esvaimento serão implacáveis, não impedindo, contudo, o primeiro conceito de coexistir e de acabar, imutável.

Requiem para os mortos do espaço - exercício ritual, evocará no mundo sonoro a eterna transformação e aquela infatigável exibição das forças da natureza destruindo-se mutuamente, absorvendo-se uma à outra, para se desagregarem e se constituírem de novo, à procura dum equilíbrio móvel, cuja perpétua contestação será a razão de ser da improvisação acabada de existir e de prosseguir uma evolução secreta no espírito do auditor. No interior um enorme ponto de interrogação figurado por um "mordant" que repete a mesma nota.
Laser - figuras extremamente rápidas inscritas nos registos mais agudos de orgão, enquanto que dos registos graves evoluiu em tema, dentro de longos intervalos.
Icaro - obra unitemática e quase monódica baseada sobre um arpejo descendente e um cromatismo ascendente, uma densificação progressiva.
Nova - sucessão de estados e situações partindo duma nota só intensificada ao extremo, geradora de antagonismos. O outro, o mais pesado, será um desenrolar estático de notas longas sobre jogo de palhetas. Depois tudo desaparecerá.
Meteoritos - quatro notas irremediavelmente móveis e tornando-se assim dominantes, centro de atracção para serem reinvestidas em seguida, fazem objecto deste microdrama capaz de libertar energias poderosas.
Órbita - anéis um no outro, movimentos contrários. Tema oval, oval lírico - Jean Guillou". (Trad. e sublinhado do autor).
Outros, muito raros, músicos que escreveram textos sobre as suas obras, e Glenn Gould, Derek Bailey, Cornelius Cardew, Gaslini, George Russell, A. McKay, A. Hodeïr, Eno, Max Eastley, Cage, C. Wolff, são entre muito poucos músicos/musicólogos da Nova Improvisação.
"Um muro branco e uma chapada de cal". Pela verdade e pela liberdade que nos abre.

Meredith Monk — *Our Lady of Late*

Our Lady of Late é uma obra da nova música. Os instrumentos tocados por Meredith e por Collin Walcott, também produtor, são

copos de vidro. Os dedos humedecidos friccionam o vidro e obtêm uma ressonância aguda, sibilante que permanece como fundo das exibições vocais.
Estádios de angústia, histeria, alegria, furor, interpretados numa voz sensual; escapando ao eterno retorno do minimalismo radical, Meredith muda constantemente de humor, como se pretendesse fazer um levantamento ou uma classificação taxonómica da voz da mulher em todos os seus regimes etários: a criança, a adolescente, até à velhice; numa plasticidade total.
Ao mesmo tempo estas matérias sonoras tão exíguas são encastoadas num discurso subtil, de lirismo irradiante, rarefazendo qualquer elemento perturbador desta espécie de sonho.
Uníssonos, canções campesinas, saudação da manhã, a valsa, escalas exóticas, murmúrios, percussão sobre vidro num catálogo infinito de texturas musicais.
Mas para além disto tudo uma obra de fecunda influência no vocalismo feminino contemporâneo pela incessante busca de novas categorias da voz musical.
Esta é uma obra para aqueles que acreditam que a vanguarda é o sentido do progresso e a ultrapassagem da zona brumosa que a retaguarda ameaça com o conformismo, a passividade e a inacção.
Um disco simples feito de realidades simples, mas também um mundo inesgotável de ideias e conceitos.

5 Novas Músicas Improvisadas

Quadro das influências tipológicas na
Nova Música Improvisada (NMI)

Músicas Contemporâneas Improvisadas

É tão difícil dividir a Nova Música Improvisada em sub-tipologias como eleger entre os improvisadores do mundo as tendências que sobredeterminam cada improvisação...
Apenas para regularmos o fluxo improvisacional, tentaremos agrupá-los. Muitos dos músicos aqui citados tocaram uns com os outros dividindo entre eles o seu prazer/saber, atravessaram continentes e conheceram outros povos, outras músicas. Estas sub-tipologias são vasos comunicantes.

Tipos Musicais

1 Música Contemporânea Improvisada - cujos músicos são, além de executantes, grandes intérpretes de música escrita.
2 Nova Música Electrónica - embora comungue do mesmo critério estético dos anteriores improvisadores de acústica, realiza-se através de instrumentos electrónicos.
  a. em estúdio
  b. ao vivo (live) - música viva
3 Nova Música Etno ou World Music, aquela que enfatiza particularmente discursos etno-musicais estranhos ao academismo ocidental, e os combina, acasala, sobrepõe em patchwork.
4 Free-Music - uma música que desenvolveu o Free-Jazz e a New Thing para uma gramática que se eximiu à estereo-especificidade da música negro-americana do jazz (os blues).
5 Construtores - inventores de novos instrumentos para novas morfologias, novíssimas concepções de improvisação.

Praxis da NMI

Ravel pedia: "toquem a minha música, não a interpretem."
A NMI organiza o seu espaço sonoro dentro duma sincronização sensorio-motriz do ouvinte com a música.
Schnebel propõe a música como exercício dramático em *Maulwerke*,

Reactions, *Schaustucke* e, em *Glossolalie* procura um estádio pré-verbal.
Eros na musicologia: *La Passion selon Sade* (de 1965 de Bussotti); *Opera Sextronica* (de Nam June Paik) - improvisações eróticas.
Luenning e Ussachevsky improvisaram em computação (electronic live) abrindo o lugar à intuição num mundo que era totalitariamente racional.
Música Intuitiva dos *Aus den sieben tagen* de Stockhausen somou hoje dezenas de interpretações irreconhecíveis entre si, quer instrumental quer morfologicamente.
"Toque um som com a certeza de ter todo o tempo e todo o espaço", diz-se em *Illimité* de Stockhausen.
Kurzwellen: aqui Stockhausen pede para não se transmitirem sinais, mas vibrações.
Na *Cardiophonie* de Heinz Holliger as pulsações cardíacas são ampliadas com a respiração.
Chick Corea já desde os seus célebres duos com Herbie Hancock prosseguiu uma carreira ascensional. Obras com Gulda, Economion, Kujala, entre outros, impõem a sua larga visão de compositor e o seu estilo de solista e improvisador inigualável, aberto à capilaridade dos estilos musicais.
Nos *Promenade* de Jean-Luc Ferrari, o micro capta a viagem sonora de maneira hiper-realista; o músico improvisa com o microfone.
Glenn Gould, no facto de não querer mais tocar em público para assistências musicais educadas na contemplação dos clássicos, preferiu compreender "como se faz um disco", encontrar o seu melhor som em disco.
Barraqué refutava *L'après midi d'un faune* de Debussy como uma espécie de improvisação à volta de um tema.
Marietan privilegia a comunicação oral; música sobre um grupo, reflexão sobre esse grupo e personalidade específica do grupo.
Para Bosseur improvisar significa compor no instante e criar itinerários com processos sonoros.
Em *Rapport 3* de Patrice Mestral os executantes controlam o condutor orquestral (situação invertida).
Os grandes agrupamentos/instituições: Scratch Orchestra, Música

Elettronica Viva, GRM, Atelier de Varsóvia... etc.
Diz Jean-Luc Ferrari: "a improvisação é uma implosão no interior dum sistema fechado".
Os polisensoriais nos concertos Fluxus (cheiro, tacto...) mitificaram a improvisação.
O *Pas de cinq* de Mauricio Kagel procurando arejar a performance num movimento e, 5 actos sem som. *Match*, do mesmo compositor, um desafio de ténis entre violoncelistas em que a percussão é o árbitro.
A interacção das esculturas sonoras de Paul Bury, Tinguely, Duchamp têm um carácter improvisacional.
O solo *Vidiu 62* de Maciunas conduz o instrumento à destruição.
A criação colectiva (polimórfica) de *Zaj* de Juan Hidalgo dá grande relevo à improvisação.
Os cenários musicais de Ch. Wolff, sem código, sem uma sintaxe à priori, em *Prose Colection*, são formas de improvisação conceptual.
O *Autojazz* de Barney Willen é um requiem à morte de Bandini. Ouvem-se os "fórmula um" no Mónaco e o momento do desastre fatal de Bandini; o sax sola sobre este tapete concretista.
Nas *Initiatives* de Pierre Mariétan onde dá-se todo o poder de iniciativa ao executante.
Em *Cartridge Music* folhas transparentes permitem o que se chama "música em processo"; Schnebel diz de Cage: a música ganha com os plexigramas o carácter imediato que tinha primitivamente.
Para Maderna e falando de *Musicircus* de Cage, a mobilidade é a glorificação da forma.
Nos *Cycloides* e *Odysée* de Logothetis, a interpretação "live" é dirigida por um écran.
A fanfarra, com o seu carácter de viva improvisação, é incluída na *Klangwehr* de Mauricio Kagel.
Em Wired, preferem-se as assimetria, indeterminação, desigualdade. Escrita "fora do tempo" de Xenakis.
No *Klavierstuck XI* não importa o ataque nem a intensidade; é uma obra aberta com movimentos ou formantes livremente organizados.
O piano preparado é como a pintura de Rothko - realiza-se na

textura.
O *Concerto para piano e orquestra* de Cage põe termo à autoridade do regente com os seus 84 sistemas de notação em aberto.
Earl Brown é pela execução composta versus a composição executada. Em *December 52*, 52 linhas e rectângulos fornecem múltiplas identidades formais.
Na *Intersection III* de Feldman a rotação das pautas é independente da causa-efeito.
Nos *Momente* de Stockhausen, o "moment" é a forma aqui e agora.
Estes enunciados semiológicos formulados nesta alínea são característica da performance da *Música Contemporânea Improvisada*.
Para Leibnitz a música era um exercício de aritmética feito pelo espírito inconsciente do que está a contar (sete planetas, sete tons, sete notas, sete dias) - os executantes de sintetizador, porém referem a galáxia, o big bang...
A improvisação não é contra a escrita musical e recorre a todos os meios de referenciar os pontos fulcrais do improviso - o vídeo, o computador, a pauta, a imagem, a dança, o corpo...
Adjunções estéticas: vídeo, diaporama, cinema, teatro, bailado... o parque, o jardim.
Novos conjuntos instrumentais: sanza, tarogato, litofone.
Em *Crackle* de Waisvitz em que os instrumentos electrónicos são manipulados através de semiologias digitais, numa adaptação tendenciosamente humanizante dos aparelhos electrónicos ("as mãos" do cyborg-músico).
No disco a gravação eterniza a obra. É o fonopsicodrama onde tudo o que acontece fica registado.
Muitos improvisadores e não é raro, escolhem uma planificação tecnológica para os seus solos. Inventam fenomenologias que em concreto só pode existir quando o solista tocar sobre banda magnética pré-gravada.
A mistura: através da mesa e pelos micros: no disco, no tape, no vídeo.
Também apontamos música multi-temática, como em Anthony Braxton.

A música cinética implica um número indeterminado de eventos.
A NMI é contemporânea da video-art, na sua expansão social.
O grupo MEV de 1966 usa sintetizador moog, fotocélulas, gestos dramáticos (Allen Bryant/Rzewsky) e os "Sonic Arts Union", também de 1966, com Behrman, Lucier, Mumma, Ashley fazem verdadeiros manifestos pós-modernistas (colagem, montagem, justaposição).
O grupo Morphogenesis (1985, Londres) realizou concertos com maquinaria hidráulica, rádio, bio-actividade e instrumentos inventados.
Globokar em *Discours IV* (1985) usa o clarinete e métodos híbridos de som.
Nos instrumentos electrónicos, o jogo com os programas - que serão um preconceito musical e instrumental (pre set) - faz-se de diversas maneiras: sequências, arpejos, clusters em movimento cíclico, adulterações tímbricas.
Compôr para improvisar e improvisar para compor são injunções imperativas duma mesma liberdade.
In(definição): definir "performance" seria limitar o que é um discurso aberto.
A definição de "pintura" não pode constranger o nosso campo estético-visual a um quadro, ou a de "música" subordinar o ouvido a uma forma sonata ou a uma sinfonia.
No seu "Tratado dos objectos musicais" Pierre Schaeffer solicitava que os problemas morfológicos deviam ser tratados segundo critérios morfológicos. *Cada situação nova pede uma forma nova*.
O growl, uma rugosidade sonora que se instala parasitariamente na frase, foi descoberto nos sopros do jazz de sopro. Mas na NMI foi-se mais longe com a multifonia. Um excesso de energia musical produz sons simultâneos. Especialistas como Surman, Globokar, Mangelsdorff, Schiaffini, Evan Parker, F. Jeanneau desenvolvem técnicas multifónicas.
Gunther Sommer, um dos maiores bateristas da NMI em jogo de címbalos procura o som de cristal. Uma enigmática batalha de Lalique contra Baccarah.
Há uma enorme taxa de mimetismo entre os instrumentos e instrumentistas NMI. O trombonista Gunther Christman e o solista

de sintetizador Harold Bojé em *Remarks* mistificam mutuamente os fraseados e os timbre a tal ponto de perdermos a sua identificação.
O trombone permite fazer intervalos inferiores a 1/2 tom pelo que o seu novo estilo de tocar trabalha com jogos interválicos.
A técnica do sax é regulamentada na aprendizagem da música clássica pela leis de Marcel Mulle. Mas acontece que a generalidade dos instrumentistas de sopro da NMI podem não reconhecer essa autoridade. Preferem liberdade de timbre e de expressão, a abordagem diferente do instrumento.
Paul Bley, J. Abercombie, Gary Peacock, Ch. Doray, Greg Osby, etc... dirigiram-se para a NMI e viriam marcar músicos decisivos pelas fórmulas cadenciais, fragmentos de modos não instalados, utilizados como pontos, como linhas melódicas, pulsão que aparece e desaparece.
Han Bennink, mais que qualquer outro, viria instaurar a ideia de músico-performer na NMI. A sonoridade é um personagem. O gesto é música no sentido que uma postura física concretiza, e só ela, a estrutura sonora.
Por seu turno grandes compositores de música clássica electroacústica criaram obras mistas para intérpretes clássicos e executantes de Jazz como Penderecky/Don Cherry; John Cage/Sun Ra; Mimmaroglu/Freddie Hubbard; J. Appleton/Cherry; Elliot Schwartz/Marion Brown; Gordon Mumma, Bob Ashley/Bob James; Boulez/Portal Unit; Marius Constant/M. Solal, para além de grandes intérpretes clássicos que se reúnem a músicos do Jazz, como os paradigmáticos Menuhin/Grappelli, Roger Woodward/Cecil Taylor, todos num reconhecimento unívoco da importância da improvisação. Também convém lembrar, principalmente aos detractores da improvisação, que Bach, Liszt, Paganini, Gould, Rzewsky, Globokar, Guillou, Palm, E. Fisk, Gazzeloni, Holliger, entre outros, foram ou são grandes improvisadores, desenvolveram a arte da execução.

6 Jazz-Off e Improvisação

Das Vanguardas do Jazz

O jazz contemporâneo caracteriza-se por uma diversificada representação instrumental e por uma intensa circularidade entre solistas; um fenómeno capital, já desde o Jazz clássico, quando músicos dos diferentes estilos e ideoletos se juntam na celebração do cerimonial da improvisação.
No Jazz Contemporâneo, todavia, estes encontros inesperados, duma volubilidade inaudita, servem para pôr em prática os conceitos de composição e a multitude dos projectos individuais; por isso nos aparecem com frequência as fórmulas do duo, sempre numa incessante e inesgotável procura de inter-relação discursiva.
Sopros e percussões foram axiais nos duos entre Don Cherry e Ed Blackwel, Coltrane e Rashied Ali, Portal e Favre, Shepp e Roach, Cecil Taylor e Tony Oxley, Braxton e Roach, Graves e Charles Tyler, para citar apenas algumas intensidades. O movimento AACM, Association for the Advancement of Creative Musicians, uma cooperativa libertária de Chicago, desenvolveu estes regimes de comunicação e diálogo musicais nas suas formulações implosivas: das orquestras aos combos, ao duo e ao solo.
O jazz é a corrente musical deste século que mais influenciou o discurso da Nova Música Improvisada, no desejo da percussão, na paixão do ritmo obcessivo.

Coltrane

John Coltrane teria uma influência absolutista sobre toda a improvisação futura.
Primeiramente impulsionou o jazz modal e englobou as formas harmónicas e melódicas exteriores ao modo diatónico ocidental. Coltrane explora aqui modos indianos (escala pentatónica) - a longa improvisação indetermina o fluxo musical. Morosas sequências em tempo rápido - fluxo contínuo de notas no sax.
Coltrane cobre uma amplitude de 3 oitavas no sax - com uma potência igual nos graves e nos agudos. Coltrane via na música (no acto de tocar) uma ascensão divina. A magia dos arpeggios [encadeamento das notas num acorde (umas atrás das outras) do grave ao agudo e vice-versa].

Nos seus agrupamentos denota-se exploração paroxística da estética do grito (sax) e da catástrofe (bateria). Clima caótico de bateria; tratamento selvagem de matéria sonora; exploração temerária de polirritmos - ostinati, reiterações constantes, frase massacrada, melancolia e transe - estatuto hiper-emocional dos solistas.
John Coltrane, no fim da sua vida, tornara-se um místico, referência a uma parábola cósmica.

Dolphy

Eric Dolphy como compositor para ensemble, fundamentalmente aborda um princípio de politonalidade (uso de várias tonalidades simultâneas).
O seu som no sax alto é ácido, cortante, pleno de contrastes; vai do muito grave e liso ao agudo e estriado; o fraseado é sinuoso, inconformista, exprime-se em ziguezagues, a sua improvisação é plena de desenhos em filigrana, com súbitos sobressaltos.
Dolphy, todavia, segue a estética parkeriana e utiliza o processo de naipes de som sobre paráfrases de Charlie Parker. No clarinete baixo põe em questão a improvisação tradicional do jazz. Ele empreende a desarticulação duma melodia em séries de sons aparentemente caóticos, alternando o legato e sobressaltos inesperados nos registos extremos do instrumento. O elemento mais constante do fraseado parece ser a procura sistemática de contrastes, reflexo duma criatividade tumultuosa e complexa.
Num certo sentido, a free-music está na exploração determinada de sonoridades fora da gama temperada.

Russell

George Russell é um dos epítomes do jazz modal - Russell concebe o "modalismo" como a criação dum tema e sugere tempos diferentes para a sua execução (eventos) contra um tempo tónico. Para ele o dirigente de orquestra está sempre no controlo, sem nunca abandonar a acção, mesmo nas partes imprevistas da improvisação. Os solistas seguem o rumo da composição que prescreve as suas acções. A aplicação do "conceito cromático/lídio" provem duma noção subsidiária: o modo rítmico africano.
Os solistas/percussionistas tocam diversos padrões rítmicos que

são fragmentados, subdivisões dum temo "tónico" realizado pelo solista. George Russell é o autor do livro "Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation", obra seminal do modalismo no jazz.

Ornette

Diz Ornette Coleman: "cada instrumento tem a sua nota a tocar, mas estas notas são tão espaçadas que o conjunto não soa como uma harmonia mas como um falso uníssono". Instantaneidade e expressão imediata dos sons, inspiração e afectividade. Para Ornette "os processos electrónicos (a gravação) podem, como a partitura, fixar os sons. Distribuição arbitrária de acordes que estão libertados dum princípio harmónico -linhas melódicas duplamente executadas pelos executantes - é o princípio da harmolodia. A abolição do piano (tipificado em todo o jazz anterior) significa a libertação harmónica de base. O princípio da harmolodia (teoria de Ornette) que significa que a harmonia resulta da sobreposição de melodias livremente expostas pelos executantes; numa correlação entre estas (melodias) e um substracto rítmico, vitamina da improvisação individual e colectiva.

Miles

Miles Davis reuniu várias orquestras com os expoentes do Novo Jazz: aproveitando os seus talentos singulares. Miles Davis procurou conciliar termos tipificadores do jazz-rock: fraseados do jazz numa envolvência eléctrica do rock.
Num período em que Miles se tornava uma super-star, o jazz e o rock encontram-se para a tipologia "jazz-rock". Oposições binárias: Jazz/rock, sôpros/teclados, solos/fundo. Os grupos de Miles (desde esta data) passam a actuar em shows multimedia: efeitos de luz, projecção de slides, etc., tal como nos concertos de rock. Ritualização do jazz por um processo da pop music: vedetismo, exibicionismo, primado dos solos virtuosísticos. Exaltantes solos de piano eléctrico.Neste período o piano eléctrico e anteriormente os sintetizadores, domina o timbre do jazz-rock. Na secção rítmica acentuam-se os ritmos binários típicos do rock mas cruzam-se diversas polirritmias do jazz-free. O baixo é electrificado ou então substituído pela guitarra eléctrica baixo que o rock havia imposto. Os sôpros (por pastilha), o contrabaixo (por pastilha) as percussões

(por diversos micros) apresentam um extraordinário painel de timbres eléctricos (amplificação, dispositivos eléctro-acústicos).

Mangelsdorff

O trombonista alemão Albert Mangelsdorff coordena elementos intuitivos na sua improvisação: experimentalista nato, ele combina com firmeza morfologias do jazz com o seu virtuosismo próprio. A interconexão com os outros solistas é a catálise das aventuras sonoras. Toca e canta simultaneamente a mesma nota -criando um som duplo - as suas cordas vocais geram outros sons harmónicos intermediários. Expressionista, dum timbre metálico, efeitos de glissandos, da vara, da coluna de ar, da embocadura, do growl, do corpo do trombone.

World Saxophone Quartet

No W.S.Q. figuram alguns dos mais eminentes saxofonistas do jazz de vanguarda.

A ausência de secção rítmica (piano, baixo, guitarra, bateria) é compensada por um fraseado baseado na polifonia dos quartetos vocais (religiosos ou não) da tradição negro-americana. Por outro lado procuram reconstituir as posições tipificadas no "string quartet" da música clássica europeia. Combinam zonas contrastantes, (o barítono substitui o baixo, o tenor o violoncelo e os altos os violinos). São múltiplas as combinações estéticas (reflexão sobre a tradição negra) e semiológicas (novos regimes de improvisação). Grupos como o Rova Saxophone Quartet prosseguiram esta via, desviando-se para outros horizontes.

Jarrett

Keith Jarrett foi um menino-prodígio do piano - aos sete anos dava o seu primeiro concerto.

O seu estilo está entre o gospel (funky) e a avant-garde). O seu fraseado é um labirinto de malabarismos técnicos: ritardandos, appogiaturas, antecipações, silêncios; a mão esquerda, por vezes, cria frases soberbas ostinati. As notas são controladas no seu ataque até à minúcia, criando uma textura tímbrica límpida, sensual. O seu jogo legato de mão esquerda serve para as escapadas monumentais de eruditismo, consagrando-o na estética pós-moderna. As notas são "picadas" nos graves com uma ressonância

especial - inclui o sôpro e a respiração na melodia que paralelamente constrói. Dá uma concepção percussiva ao piano.

O seu jogo é dinâmico, especialista nos pedais, com um gosto refinado pelas escaladas melódicas - sempre num conspícuo mundo harmónico ele exulta grandes liberdades expressivas - como um músico de câmara, um concertista clássico, ou um homem do jazz. De notar o vocalismo expressivo do pianista que dobra a linha melódica num registo agudo, psicótico, da voz. O estilo fascinante e o espírito de abertura fazem de Jarrett um dos maiores nomes da pós-modernidade e da Nova Improvisação.

Metheny

Pat Metheny é um prodígio da guitarra.

No seu fraseado estão combinados o country, o rock, o bebop, o cool... - o seu experimentalismo e a sua deliberada aceitação do regime "harmolódico" de Ornette Coleman dá um carácter "livre" ao seu estilo atraente e popular. Virtuoso, a mão direita tem uma técnica legato vertiginosa. O timbre mimetiza o som do saxofone, num fraseado cantante e fluído.

A sonoridade é diversificada pelas suas acentuações dissimétricas, mas mantém incólume o som próprio da guitarra - acordes bitonais (de grande dificuldade de execução)e tríades; excelente cromatismo, arpejos, modos pentatónicos, fraseado rítmico marcado. Um estilo ímpar.

Braxton

Braxton classifica as suas criações numa ordenação alfanumérica - no entanto, para a realização em concerto ou disco elas são combinadas por módulos. Cada composição está interligada às outras num espaço "vibracional" (vibratório), uma corrente ou fluxo improvisado e lógico.

Braxton ordena as suas composições alfanumericamente: na sua execução, porém, elas são articuladas por módulos (ex.: composição *40J+110A+108B+69J*) As composições *40J+110A+108B+69J* - indicam a forma da "colagem" e da "multiplicidade lógica" - encadeamento de diferentes composições (estruturas). A composição *108B* é notada graficamente por linhas curvas e pontos. A *69J* refere "estruturas de pulsação" (ritmos repetidos). A *110A*

refere o vento nas árvores (linhas simples num contínuo estrutural).
A *40J* (desenho de repetições tímbricas).
A título de exemplo, Braxton faz uma interconexão de 3 composições para trio:

1. *All the things you are* - tema standard de Kern/Hammerstein
2. *The angular appron* - de Tony Oxley (notação gráfica)
3. *Composition 6A* - de Braxton.

A abordagem rítmica e harmónica do tema de Kern/Hammerstein é relacionada com a complexidade estrutural do tema de Oxley e a *6A* propõe uma "vibração espacial" dos elementos usados. A composição *40G* é relacionada com os "blues", para Braxton os "blues" são uma "compreensão vibracional". A composição *40D* é uma linha estrutural sem definição métrica em pulsação lenta. Algumas marcações rítmicas (como a marcha) e certas zonas de uníssono são rigidamente estabelecidas pelo encontro de *40G* e *40D*.
Diz Braxton: "compreendemos a Nova Música através da música doutros tempos - como uma viagem no espaço, partimos dum ponto e descobrimos novas realidades".
Para Braxton a música é acção: "não pode ser separada das forças que a põem em movimento".

O Branqueamento do Jazz

Uma confusão deliberada e comercial leva a Nova Música leva a Nova Música Improvisada aos cenários do jazz.
Como é sabido o Jazz é uma tipologia da música negro-americana. Nunca é demais referir que a sua genealogia está no encontro entre a música oral dos negros africanos (que foram levados na situação de escravos para a América do Norte) e a música europeia. Esta música dos brancos europeus ofereceu a musicografia e a instrumentação - o Jazz resulta então duma plausível transformação do discurso linear diatónico, assumido pelos negros com diferenças estruturais e morfológicas (fraseado, pulsação, swing, síncope, dissonância, blue notes, expressão, timbre, tessitura, etc...), fenómeno, aliás, observável em todo o cancioneiro negro-

americano.
Desde a sua origem que os músicos brancos conviveram e participaram na formação histórica do Jazz (Bix Beiderbecke é, entre outros, um nome decisivo); muitas vezes e dada a sua situação sociopolítica privilegiada, os brancos dirigiam, desde as origens, a economia do Jazz - como detentores de orquestras, empresários, divulgadores, produtores, distribuidores, musicógrafos, etc. ....
No entanto e aqui está o busílis da questão, os mais importantes músicos, aqueles que levantaram estilos, correntes, discursos, que permanentemente revolucionaram o Jazz foram negros - basta citar por ordem diacrónica Armstrong, Duke, Parker, Miles, Blackey, Monk, Coltrane, Mingus, Ornette, Cecil, Braxton, para essa História ficar devidamente ilustrada. Houve sempre grandes músicos de Jazz brancos como Goodman, Getz, Evans (Bill e Gil), Tristano, Brubeck, Giuffre, Bley, mas nenhum deles revolucionou de profundis o discurso do Jazz. Assim e até hoje, os negros americanos são os autores legítimos do Jazz, pela verosimilhança e pela consciência histórica. A experiência do Jazz foi vivida nos ghettos da América (sociais e culturais). Os sucedâneos (discípulos, imitadores) ou os desvios (fugas à gramaticalidade do próprio Jazz) não foram, nem são, os signos da autenticidade desta música. Por isso mesmo pensamos deveras pertinente denunciar o branqueamento do Jazz.
Este branqueamento realiza-se por três processos essenciais: o lava mais branco - em que os músicos brancos são eleitos pela ideologia dominante ocidental em detrimento dos negros; o gato por lebre - em que se apresenta como Jazz uma música que não é de modo algum Jazz; o tim-tim por tim-tim - em que o discurso da réplica substitui o da originalidade.
A Grande Música Negra tem sido no século XX uma, senão a mais importante, tipologia musical dos EUA, pela repercussão universal em todas as músicas (populares, rock, pop, improvisada, electronic live, inter-arte, cinema), as quais por pressuposto direitos hereditário assumem a sua produção musical como Jazz, de acordo com as conveniências.
O Jazz serve, na sua coisificação, como choque da propaganda política nos media.

O negro continua a ser exorcizado: negro é o touro massacrado na arena, o mal, a treva do pecado - o branqueamento do Jazz é inseparável. desta ideologia: tudo isto são ideologemas da manipulação abusiva que o regime tecnocrata e imperialista faz da Música, logo do Jazz.
O Jazz, pela sua tintagem negra, está ligado a África, é também uma música afro-americana.
Na sua extensão universal o Jazz surgiu em todos os continentes, foi assumido na música de quase todas as raças, acompanhando a electrificação das sociedades - o jazz sempre significou um intercâmbio inter-étnico e intercultural excepcional.
Não pode haver confusões, paradoxos para servir uma retórica da ideologia dominante, o branqueamento é apenas operado por aqueles que desclassificam a JazzArte, no jogo das aparências, das técnicas polissaturadas, dos plágios, das citações, do irrisório. Jogo que gratifica o jornalismo musical medíocre, jamais a crítica ou a análise musicológica, pois que esse jogo é a permanente evocação dum eruditismo barato e pusilânime:
É evidente que uma quota parte deste facto é devida a certa crítica (especialmente discográfica) e a um jornalismo musical "jazzístico", na imprensa, na rádio e na TV; nas suas deformidade, dependência ideológica, passividade, movimenta-se em declarado compromisso político indiferente à mensagem jazzística primordial; promove-se com certo chauvinismo a vedeta local; exalta-se a imitação e o déjà vu; eleva-se à categoria de arte jazzística qualquer rosário de vulgaridades. O Jazz neo-modernista, rebarbativo, que olha para trás, sobredetermina a inovação permanente e a crítica estabelecida proclama as vitórias fictícias das legiões de epígonos. A "Crítica do Jazz" tornou-se mercenária dos media, obstacula a mudança radical, conformada com os interesses capitalistas dos mediocratas.
O Jazz, por uma política hipócrita, tendenciosamente racista, é impingido numa espécie de música ligeira como signo (falso) da liberdade e da revolução musicais.
Postula-se um modus vivendi jazzístico através dum existencialismo provinciano, teatro de sombras, encenado por músicos proclamados como "profissionais do Jazz", que ora estão a debitar fraseados já-

mais-que-ouvidos, ora estão na TV a ilustrar o mais alienante concurso, ora acompanham os triunfos balofos dos comendadores do neo nacional cançonetismo. A profundidade do jazz perde-se em actos técnicos, mecaniza-se no gesto, passa-se do erotismo à pornografia.
O branqueamento do Jazz, no saxofone de Bill Clinton, na sua intrínseca deformação, impede que o público oiça o verdadeiro Jazz e se abra às suas invenções permanentes, dá-nos a cópia pelo modelo, a redundância pela inovação.
O regime técnico impõe o standard como tema e a estrutura vai monotonamente do tema ao solo de A, passa para solo B, tipo estafetas, sem qualquer espécie de aventura, desprovido do enunciado, sem o enigmático, o ritual, sem o transcendente, sem o imprevisto, sem o eros, sem o corpo, sem magia.
O facto não traduz apenas uma questão académica e racial - significa a debilitação do conceito de Jazz, o escamoteamento da sua verdade histórica, a passagem decadente do discurso prístino, audaz, expressivo e emocional do Jazz para uma representação da representação - o Jazz é mimado, simulado, vulgarizado, através duma série de estereótipos, despojado da dignidade fulgurante da sua própria estética. Esta descaracterização infindável definha o Jazz na sua visceralidade, apaga a sua própria cor e, perigosamente, torna-se numa expropriação racial, roubo perpretrado ao assumir um significado histórico que é alheio, num falso ecumenismo.
Os blues, os rhythm and blues, o gospel, o rap, o funk, a soul, são irmãos do Jazz.
A diáspora da raça negra africana, implementada pelo colonialismo, faz parte do Jazz.
África negra torturada / o Brasil, onde a maioria negra é explorada / os gritos da voz de Bob Marley que ecoam da América Central / o tema *Calipso Frelimo* de Miles Davis / *Black Dada Nihilismus* / Camarillo / Attica... o jazz interiorizou as mais diversas linguagens e gramáticas musicais, e na sua camaradagem abriu-se a todas as músicas (étnicas) do planeta, numa revolução universal, tecnologicamente expansiva - o negro permanece a sua cor mística, a sua música tem uma aura negra.

Serão com Cecil Taylor

Naquela noite Cecil Taylor veio a minha casa para jantar e para termos uma conversa ou esboçar uma entrevista.
O autor foi, confrontado com uma série inesperada de afirmações, daquelas que desautorizam de toda a "máxima" de que a música não se explica, toca-se e vive-se. Por exemplo, Cecil Taylor após ter atacado violentamente o capitalismo afirmou: "Eu toco por dinheiro, só por dinheiro, se você me pagar para eu não tocar durante um certo tempo, eu não toco...". Mas logo à primeira aproximação Taylor é uma pessoa afável, inteligentíssima nas observações e perguntas que nos dirige.
Toda e qualquer pergunta é desviada ou alterada por uma dissertação explêndida e tão rica que de imediato o entrevistador aceita a formulação de um novo tema ou assunto: isto mesmo aconteceu durante o seu seminário na Fundação Gulbenkian.
Uma entrevista com o célebre pianista não podia, pois, ter um carácter convencional. Assim, em vez da tradicional pergunta-resposta optámos por destacar algumas das suas afirmações ao longo de uma conversa a várias vozes que durou seis horas! Seis horas também de um vídeo feito pelo Vítor Rua, enquanto o Palolo fotografava e todos nós, mais o Rui Neves, que acompanhava Taylor, falámos animadamente ao sabor da imaginação delirante do nosso visitante. A itálico vão as suas afirmações, entre parêntesis, a seguir, as "explicações" ou comentários...
"Eu cozinhei toda a minha vida. Não tenho uma cozinha fixa, especial. Prefiro experimentar diversos paladares, como fazia a minha tia de Boston. Prefiro os vegetais, o molho natural da cozedura ou tentar um tempero desconhecido." (Cecil Taylor entre outras profissões teve a de cozinheiro e, enquanto saboreava fumeiro de Vinhais, bombardeou-nos com perguntas sobre a sua preparação e ingredientes). *"O mais terrível que os europeus fizeram foi tirarem-nos de África, levarem-nos como escravos para um continente que para nós era um desafio. Tiraram-nos tudo o que era nosso: os nossos costumes, a nossa ciência, a nossa arte e, fundamentalmente, impuseram-nos uma forma de vida que não era de modo nenhum a nossa."* (Falava-se da guerra colonial e dos seus malefícios para os jovens portugueses que na altura eram obrigados a ir para África

combater). *"Interesso-me agora sobretudo pela arquitectura. É a arquitectura que pode transformar as nossas vidas. Arquitectura é onde vivemos, não são apenas edifícios. As casas falam connosco. Admiro Van Der Rohe, Alvar Aalto, Lloyd Whright... quem são os arquitectos em Portugal?"* (Agora Taylor combinava presunto com compota e mexilhões! Misturava todas as comidas e eu buscava alguns livros para lhe mostrar obras de alguns arquitectos portugueses).
"O colonialismo continua em toda a música que aceita a prepotência dos conservatórios europeus espalhados pelo mundo e que acabam com toda a verdade das músicas de cada país ou de cada indivíduo. O piano é um instrumento perfeito. Só ele realiza toda a evolução histórica da música europeia, como a pintura de Leonardo. Quando toco piano estou implicitamente a tocar música europeia. A minha luta é tocar a minha própria música num instrumento que nada tem a ver com ela. Não gosto da electrificação dos instrumentos: é como comer comida sintética, vitaminas, fortificantes artificiais... Sou a maioria das vezes amplificado electricamente no piano. O meu som depende fundamentalmente dessa amplificação ou das condições acústicas da arquitectura dos espaços onde toco. Tenho de impor o meu som contra estas vicissitudes." (Contador admirável de histórias, pleno de humor, sempre agitado, movendo-se com estudada coreografia, fala-nos da sua dança com o próprio corpo, ilustrando a música que ouvia de Louis Andriessen, o disco que mais o impressionou. Ou então exulta em poses magico-rituais quando ouve a "sonata nº. 11" de Scriabine). *"Quando danço, oiço uma música interior. Dançar é uma espécie de missa."*
"A minha música é cósmica, não é um exercício obediente de estilos estabelecidos. Cada vez que toco vou mais longe, na procura de mim próprio e da minha civilização perdida, a Atlântida."
(Mostro-lhe uma banda desenhada de Jacobs, onde a Atlântida é localizada nos Açores. Pega num dos meus automóveis miniaturas, um Mercedes 500K de 1936, e diz: *"maravilhoso túmulo"*, brincou com o carro como uma criança..) *"Os gatos educam as pessoas com quem vivem. Estou sempre a aprender com eles."* (E junto aos nossos siameses tornava-se extremamente meigo, balbuciava

poemas ou fonemas intraduzíveis).
"Escrevo muito. Textos atrás de textos. Quero que as minhas palavras elevem as pessoas a outra realidade. Em 60 lutei com as minhas poesias. Não sei bem distinguir o que é pintar, escrever e tocar." Quando escrevo, pinto ou toco, é outra ordem de existência. Nós temos várias existências. Pintar é um gesto. Sabiam que os africanos pintavam, cantavam, tocavam, rezavam, trabalhavam, tudo ao mesmo tempo? Keith Jarrett? não conheço ninguém com esse nome!" (Sarcasmo. Cantarolava *Six pianos*, de Reich). *"É um erro muito grande quando se considera Charlie Parker apenas músico de jazz. Eu não sou apenas músico de jazz. Para quê quererem impor aos músicos categorias que só servem para os limitar na sua criação? A única música verdadeiramente livre é o jazz. Você fala-me em música mimética? Como os feiticeiros que se vestiam de mulher ou de pássaro ou de leão? Gosto sempre de novos nomes para a música. Querem-nos sujeitar à filosofia deles, feita com palavras deles. Querem-nos obrigar a tocar a música deles. Querem que expliquemos a nossa própria música, feita por nós, baseados nos conhecimentos deles. Querem ler a nossa poesia convencionada por eles."* (Fala amargamente, dos críticos musicais e dos operadores culturais).
"O que são as notas musicais senão criaturas acorrentadas a tabus? Mas são criaturas tão belas que a missão do músico é libertá-las, devolvê-las à vida!!! Gostava muito de cantar mais e mais, com o piano, as mãos, os pés, porque não se canta só com a boca..."
A noite prolongou-se. Era inacreditável como aquele homem caprichoso e irreverente tinha, ao mesmo tempo, a qualidade dos sábios; uma espécie de xâmane, as palavras com o peso de todo o conhecimento do mundo...

7 World Music e Etno-Improvisação

7.1.
Etno Improvisação

Toda a música de todos os povos (exceptuando os últimos 500 anos de música escrita do Ocidente) é improvisada. Conceito e performance coincidem na espontaneidade da execução.
Na World Music funciona um princípio da bimusicalidade: dupla competência dos músicos em conceitos e comportamentos.
A cultura é a música e o que fazem os músicos é a sociedade. Diz Hijaz Mustapha referindo as músicas orais, e, portanto, a arte da improvisação: "quatro quintos do mundo não podem estar errados".
A World Music ("música do mundo") é uma perpétua alusão a um mundo musical-etno imaginário.

PazuzuZen

Na história dos improvisadores das músicas do mundo, vejamos alguns entre os mais célebres: Al-Farabi (séc. X), Acina (séc. XI), Farahani (séc. XIX), Somanatha (séc. XVII), Vankata Makhim (séc. XVI), Paganini (séc. XIX) - todos deixaram escolas.

China

Na China, segundo Chavannes, as notas chinesas estariam ligadas a estados psicofisiológicos e, assim, a impecabilidade da criação centrava-se no coração do músico. A harmonização de tons com esses estados psicofisiológicos é que conduziam a um prazer: a música. Por exemplo, Clive Bell usa o instrumento chinês cordofone "sheng". Os sons básicos chineses eram (e são) produzidos por sinos ou tubos de bambu. O dualismo primordial (Yin e Yang) é o significado colectivo da tensão musical entre as notas.

Indonésia

L. Meyer diferencia a Arte Musical da interpretação rígida, sem gratificação. Collin McPhee estudou o gamelão indonésio e pôde constatar um índice de complexidade morfológica tão elevado como na orquestra sinfónica ocidental.

Índia

A meditação é devocional (um conceito de vida), força individual, perspectiva histórica da natureza.
Na Índia os modos são factores psicoactivos. Não integrando

texturas polifónicas (no raga) elas surgem das relações heterofónicas entre instrumentos e ritmos. Para os músicos da Índia do Norte a música é para o solista. É no solo que o grande improvisador marca. O Garangaveda, na Índia, enumera 120 ritmos diferentes (os africanos classificaram milhares). Um "feeling" particular sobre uma nota estava altamente desenvolvido, como conceito, na música indiana de há 2 mil anos. As relações entre o pitch e o tempo faziam parte da pedagogia musical dos vedas. Nas improvisações indianas tem-se em conta as mudanças de modo e as nuances de ornamentação. Esta teoria ramificou-se no Médio Oriente. Nas músicas orientais prevalece o comportamento mental sobre as hierarquizações estruturais.

Japão

E. P. Etzkon assinala a quase ausência de repetição na música japonesa. Aqui, a intonação foi perdendo o seu valor com a modernização. Manifestações sócio-afectivas (sistematizadas): riso, adesão, rejeição, afirmação, oposição.

África

Na África a participação activa e colectiva na criação musical é um modus operandi.

Vejamos indicações para a execução de música improvisada de percussão Agbekor (tradução de Chernoff): "começa e concentra-te. Pára e anda à volta.. Recomeça e concentra-te. Estamos a ir mais longe. Concentra-te. Continua com cuidado, com muita precisão". Segundo John Miller Chernoff o poder religioso exprime-se, em África, no ritmo, na tensão e na expressão. O ritmo africano define outro ritmo, invoca nova combinações. A improvisação africana caracteriza-se por beats especiais. Tem um prévio vocabulário nesta matéria. E o estilo do músico é determinado por uma escolha de relações potenciais com outros músicos. No subtil respeito pela forma o gesto é enfático. Assim pensam os músicos de Mbíra, instrumento para meditação.

Na África Oriental os sopros de madeira ou os instrumentos de sopro do Quénia estão ao alcance de todas as pessoas. Para Ibrahim Alhassam cada erro, durante uma performance, é um novo estilo. Alorwoyie toca três baterias simultaneamente. Na África, hoje ainda,

o balanço cataliza competições musicais. O Afro-Beat é intrinsecamente competitivo, foi inventado por Fela Anikulupo Kuti. A cultmusic é um ritual reconhecido e estabelecido na África, hoje, que incita a improvisações colectivas.

A música persa é melismática, à volta duma extremamente lenta evolução métrica.

Esquimós

Os esquimós têm a mesma e única palavra para Música e Dança.

John McLaughlin

John McLaughlin é um dos expoentes da guitarra eléctrica: combina os blues, o flamenco, o rock, o jazz e a música indiana.

O seu estilo tipifica o uso do staccato; fraseado devocional - jogo com alta velocidade de execução; rasgos exibicionistas da improvisação. O fraseado (em ciclos como na música indiana) realiza-se na flutuação melódica dos solos soberbos sobre a pujança dos ritmos binários.

As novas tecnologias electrónicas amplificam as minúcias do discurso etno. Síntese de elementos musicais provenientes de culturas separadas. Articulação de grande precisão rítmica. McLaughlin mandou construir um metrónomo destinado a contar as métrica ímpares (5, 7 e 11 tempos) específicas de música indiana. Nesta música passa-se de um contexto tradicional e sócio-cultural de qualquer música etno para um regime de execução contemporâneo.

7.2.
World Music

A world music, sendo indissociável do seu ambiente social-cultural denuncia a ocidentalização e a industrialização da arte dos povos.

A world music promove uma nova etnomusicologia: permite amalgamar concepções divergentes das músicas tradicionais.

A harpa e o orgão de Alice Coltrane buscam a energia dum ser infinito, aparência espontânea - inspirando-se na cor do som dos cordofones indianos - duma linearidade impulsiva, no

deslumbramento dos glissandos. Rabih Abou-Khalil é um sumo sacerdote da improvisação que une as músicas do Médio Oriente e do Mundo. Em Tóquio, o grupo Taj Mahal Travellers, de 1966, com Kosuji, Kyoke, Tsuchiga e Kimura usam electrónica portavel e instrumentos autoctones como a flauta Shakuhashi e o Koto.

O Gruppo Nuova Consonanza, em 1964, criou a obra *Quasiraga* que refere fenomenologias da música indiana.

Stockhausen em *Ceylon* estabelece improvisações entre electronic live, ring modulator, piano, percussões e tam-tam reunindo instrumentos etno muito antigos e tecnologia de ponta.

Certas disciplinas musicais tornam-se acessórias dum discurso vanguardista e abstracto numa sobrevivência de sistemas musicais transmitidos por tradição oral.

El Corazon de Don Cherry/Ed Blackwell é um dos mais belos documentos da compreensão humana, da libertação estética das classes e das etnias. Poderíamos dizer: um lirismo de encanto universal. Caminhamos para uma unificação étnica da raça da grande misceginação (Roger Zelazny).

M'Boom Collage

Max Roach, Joe Chambers, Roy Brooks, Warren Smith, Fred King, Freddie Waits, Eli Fountain, Ray Mantilla, Kenyatte Abdur-Rahman, Eddie Allen (em diferentes instrumentos de percussão, ao todo 33) - dirigido e produzido por Max Roach.

Se observarmos atentamente, M'Boom é um ensemble de músicos percussionistas e poderemos inferir que se trata aqui duma criação de Nova Música Improvisada.

De que forma a composição e o arranjo ao organizarem estes discursos percussivos adequados à Nova Música? - pelo(s) enunciado(s):

1 Enunciado indicando a forma: círculos, ciclos, paráfrases, suspensões, colagens (que dá nome ao disco) síncopes, junções.

2 Enunciado designando o modo de acção especial sobre os instrumentos: se no Jazz a acção corresponde à ideossincrasia de cada instrumentista, aqui a composição/arranjo (biúnivoca) indica com que tocar na pele, que pele escolher, que maneira

deve ser utilizada uma vassoura, nomear os instrumentos de cada tema, especificar o ataque, localizá-lo no fluxo sonoro.

3 Enunciado que indica a forma e o movimento: movimentos lineares, teleológicos, oscilatórios, aleatórios, acoplação de movimentos; movimentos derivativos, deslocações, centrifugações. Cada forma surgindo pelo movimento.

4 Enunciado designando a direcção de certos movimentos: quando começa e acaba uma frase melódica. Denota os instrumentos que decidem a materialização da melodia e do ritmo.

5 Enunciados que designam um ritmo num meio rítmico determinado: saber se um calipso pode e deve comportar um batimento de swing ou uma síncope extrapoladora desse calipso. É o fluxo dos ritmos nos próprios ritmos.

6 Enunciado que indica um certo ritmo sobre uma certa frase rítmico-melódica: é a flexibilidade harmónica (no uso dos vibrafones ou marimbas) que pode criar um fundo/forma contra um fundo/improvisação. Afinal o segredo do arranjo.

7 Enunciado descreve os ritmos: circula, oscila, vibra, separa, distancia, leva-o para um plano anterior, exalta-o - um ritmo entre todos os ritmos.

8 Enunciado de tensão/repouso: fixa um ritmo e como ele uma melodia. Cria ritmos à volta dessa unidade. Sobrepõe ritmos. Cria novas unidades. Estabelece a dialéctica pulsional.

9 Enunciado descrevendo a posição dos instrumentos: onde deve estar o timbalão, a bateria, o bongó, o vibrafone - especializando o som.

10 Enunciado sobre a acção corporal dos instrumentistas: performance. Frenesim. Calma. Meditação. Impromptu. Colectivo. Histeria. Transe. Reflexão. Leitura da pauta.

11 Enunciado sobre os gestos: gesto-signo. Referência a outros bateristas e/ou percussionistas. Gestos da boca, dos dedos, com as baquetas, com as vassouras, com os feltros, com os pés, erupção corporal total, citação psico-fisiológica.

12 Enunciado de considerações analógicas: representação colectiva (bossa-nova, Norte de África, Bali, Índia, Jazz West

Coast, Free Jazz, batuque, rumba, atonalismo, sobretudo: improvisação.

13 Enunciado pela notação: que notas escolher. Particularização de compassos. Imposição de conceitos rítmicos. Leitura horizontal das melodias a respeitar. Coordenação vertical harmónica. O dado escrito indica uma definição sumária das atitudes musicais de M'Boom através dos enunciados colectivos. Uma análise de percepção orientada pela composição e pelo arranjo. Cada músico, no colectivo, é uma entidade privilegiada. Como tal tem uma percepção especial e singular destes enunciados. A composição é como que uma lei da participação na improvisação colectiva e o arranjo consistirá na intervenção de factores móveis composicionais dentro do movimento. A improvisação, em *Collage* de M'Boom será então uma intervenção pessoal executatória e interpretativa da composição e do arranjo.

Os postulados e preconceitos individuais não criam conflitos antes coexistem sob as condições generalizadoras da composição/arranjo e conduzem à coexistência mítica dos solos.

A arte da colagem na Música Contemporânea Improvisada.

Codona 2 Collin Walcott - st, tab, sanza, timp, voc; Don Cherry - tp, voc, doussin Gouni; Nana Vasconcelos - talk drum, perc, voc.

"Os mohaves interpretam mais a sua cultura em termos de sonhos, que os sonhos em termos de cultura" (G. Devereux).

Compreender esta expressão antropológica é abrir caminho para a compreensão doutras culturas diferentes da nossa.

Assim um mohave entende que o sonho explica a realidade e não o inverso. Sonhar com um acontecimento, faz com que esse acontecimento sonhado seja real; ao passo que nós não consideramos o sonhado como realidade e tão pouco nos ensina a viver.

Co (Collin) Do (Don) Na (Nana) significa o abandono de grande parte de bagagem cultural dominante e recorre a uma metodologia especial: observando, experimentando, anotando diversos comportamentos musicais deste planeta (ponto de vista etnológico)

desenvolvem esse saber até que em dado momento o conceito teórico que presidia à aprendizagem (dum instrumento africano, por exemplo) está integralmente investido na criação musical. Há em Codona a orientação cognitiva de povos para outros através da música. O que era relegado para o imaginário dos outros, dos indianos, da sua música, é realizado universalmente no citar de Collin Walcott.

Esta música ecuménica e planetária de Codona é como um sonho dentro dum sonho, como os catalogados no "livro dos sonhos" de Assurbanipal.

Codona cataloga inúmeras fenomenologias instrumentais e corporais e embebe-as num riquíssimo caudal de improvisação.

Se os hopis acreditavam que ao sonharmos com um lugar uma parte de nós estava lá, assim Codona ao investir a sua líbido total numa melodia ameríndia transporta-nos para esse mundo musical índio americano.

Não se trata em Codona de mudar de funções instrumentais, adoptar discursos estranhos a outros; antes (e aí reside a imensa compreensão universal desta música) se trata duma representação da vida, da história, da música dos diversos povos.

O privilégio dado a certos enunciados (o jazz, o samba, o batuque, a valsa, o atonalismo, a electro-acústica) significa tão somente a coisificação dum conceito escolhido para o tema.

Qualquer rito actualiza um mito.

Os mitos irradiantes da música de Codona são actualizados num entrelaçado de ritos intersticiais.

Uma melodia amazónica, um chorus de trompete, uma percussão centro africana, uma breve frase melódica, o assobio humano imitando aves, os blues, tudo são ingredientes duma improvisação metamorfológica que ambiciona perceber todos os mitos. As diferenças culturais investidas na criação musical - implicitamente históricas, geográficas religiosas, técnológicas - surgem como fragmentos do saber, como uma linguagem ela própria formada dessas diferenças. Como na proliferação de linguagens computacionais: (Fortran, Algol, APL, LISP...), os conceitos temáticos puros é que indicam as diferenças destas linguagens e não é possível

distingui-los por funções e resoluções imediatas.
Assim em Codona cada rito musical só se distingue num conjunto de improvisações não comparáveis umas com as outras - a diferença existe no software.
Expliquemos melhor: o aparelho de telefone é o hardware e a lista dos números telefónicos é o software. Em Codona o hardware é a instrumentação e a parafernália (microfones, fios, etc...) não explica ou resolve as diferenças - qualquer indivíduo pode dispor desse material - mas o que se pensou, o que se codificou, a relação desses códigos, a sua representação mítica (que chegam a ir dum tambor de água a um sistema sofisticado de mistura sonora electrónica - um invocando o mito da água outro referenciando o mito do espaço) - tudo isto é o software. É, portanto, no software que o trio Codona realiza a sua distinção como linguagem musical, assegura a sua singularidade a parte para o acto ritual (concertos, gravações, ensaios).
Como nos sonhos diurnos que Freud estudou ("Die Traumdeutung", 1900): estes sonhos existem na vigília e são organizados como os sonhos nocturnos; são minimamente conscientes formados das camadas mais profundas às mais superficiais do inconsciente.
Freud chamava-lhe "fantasias", "fantasmas" montados num enredo. Codona é uma fantasia, são os fantasmas de três músicos do mundo que elaboram um enredo musical tecido de belezas inconscientes dispersas neste próprio mundo. Sendo fantasia musical Codona é a imaginação e o devaneio próximos da loucura xamânica.
Codona 2 é o mito da Música Contemporânea Improvisada.

Carlos Paredes/ A. Victorino d'Almeida

Invenções
Nós conhecemos o termo "invenção" em musicologia como uma série de exercícios praticados em contraponto de virtuosísticas exigências, pelo menos em Bach e depois, já neste século, em *Wozzeck* de Alban Berg.
Mas voltemos atrás para situar esta obra no imenso painel da criatividade musical de hoje. Como se sabe, desde há vinte anos uma plêiade de instrumentistas, muitos deles ex-praticantes do jazz, concretizaram uma nova tipologia musical dita "Música

Contemporânea Improvisada", que se fundamenta em critérios tecnológicos e discursos musicalmente inovadores de improvisação. Facilmente se vê que este disco não é catalogável nesta categoria. Por outro lado, grandes músicos entenderam relacionar linguagens musicais estranhas ou até tidas por contrárias (Menuhin encontra-se com Shankar, Penderecky com Cherry) - Dá-se a esta música o nome de "Músicas de Fusão". O que distingue também a Música de Fusão da Contemporânea Improvisada é que aquela é sincrética, os elementos constitutivos da linguagem encontram-se independentes e vivem da pura relação autónoma e nesta é o espírito da síntese que promove os enunciados absorvendo-os em fraseados unívocos. A Música de Fusão é sintagmática, os segmentos discursivos existem por contiguidade e a Música Contemporânea Improvisada é sistemática, os signos são contínuos e dependentes duma legislação geral e abstrata.
Invenções Livres e obra de fusão. Não cabe aqui analisar o que é a guitarra portuguesa mas podemos dizer que é uma guitarra de doze cordas, alterada e singularizada pelo músico; a técnica do dedilhado é como que pinçada à maneira mecânica da espineta, a sua discursividade musical, muito barroca, presta-se a provas de virtuosismo inédito na forma das variações. Normalmente acompanhada pela viola e pela guitarra clássicas, não temos conhecimento dela ser conjugada com um piano; salvo, como o próprio Paredes diz no texto da capa, possuir na sua abóboda tímbrica grandes afinidades com o piano. Por isso mesmo este disco é especial. Aqui Paredes avançou para timbres metálicos, ataques duros, intervalos assimétricos, rasgueados, glissandos quase atonais, utilização muito exotérica de escalas cuja arquitectura são do exclusivo conhecimento do virtuoso. O fraseado independente do pianista reconstrói, congemina melodias tão incisivas quanto belas. É discutível o texto que o maestro escreveu na capa dizendo que "não sabíamos se esta ou aquela frase vinha do piano ou da guitarra"; por mais que o maestro na sua rápida resposta e na sua técnica imitativa das melodias de Paredes tentasse devolver o fluxo da improvisação nunca tal poderia conseguir. O mérito do pianista esteve no pólo oposto: ele foi

elemento catalizador, quer teórica quer praticamente, e o fulcro emotivo duma modernidade inesperada. Por vezes o maestro devaneava em explícito romantismo, como no piano de acompanhamento do lied, subitamente cachos de clusters, longos arpejos, simulações quase irónicas de jazz, boogie woogie e até um intermezzo de piano ligeiro que desde logo colocou como chefe de fila da frota portuguesa de pianista deste género. Também sempre insaciável adoptava o florilégio melódico de guitarrista e desconstruía-o para novas situações improvisacionais.
É evidente que a função do compositor/pianista/maestro Victorino d'Almeida não se resumiu a apresentar logorreias improvisadas. Muito longe disso, ele assumiu um papel dialéctico extremamente prolífero.
Vamos ver certos dispositivos tecnomusicográficos que foram coordenadores da obra: 1. Poucos uníssonos, dado que esta improvisação teve poucos antecedentes combinatórios. 2. Excesso de appoggiaturas, entendidas como notas de passagem e ornamentos. 3. A harmonização de realidades tão estranhas (swing e romantismo, por exemplo) procurava evitar a diafonia pura através de uma enorme independência de linhas melódicas. 4. Assim os intervalos tendem a ser melódicos e, por um processo intuitivo, redundavam em harmónicos. 5. O uso e abuso de cruzamentos de onde saltam trilos do piano, notas cambiadas, antecipações de acordes, duplicação de notas e acordes. 6. O raro recurso a frases e notas identicamente repetidas, também típicos da improvisação, que dá lugar a floreaturas, invenções enigmáticas implícitas no conhecimento que cada músico tem da obra do outro 7. Uma colagem quase pop de discursos díspares (supracitados da música romântica, do contraponto, do modalismo arabizante em Paredes, da iconoclastia da música ligeira, do americanismo "à Gershwin" no piano, da acumulação de acordes inesperados do teclado com resultados às vezes pouco felizes, mas sempre criadores de novas ambiências sonoras. 8. Ritmicamente, a obra não é quase susceptível de análise. Polimorfismos em mudança incessante tornaram a obra duma extrema vivacidade, ritmias marcadas em Paredes e geralmente mutacionais no maestro. Mas, e agora

incidindo sobre o pianista:
Figuras extirpadas do impromptu, das variações, dos improvisos, e de outros saberes que a música para piano nos deixou na memória e também inventando zonas informalísticas e agramaticais.
Após *Invenções Livres* Paredes evoluiria nos seus contactos de musica de fusão/improvisação com Charlie Haden.

Shakty
A handful of beauty

John McLaughlin - gt; L-Shankar - vl; Z. Hussain - tabla; T.M. Vinayakram - Mridangam
Em primeiro lugar estamos em presença duma música que se regula por princípios religiosos, isto é, dependentes da lei e da autoridade da sua natureza religiosa.
Vi McLaughlin no circuito Paul Ricard no Rivière 77 organizado pelo mesmo homem de Woodstock - e vi-o dois dias seguidos: um de fato branco e camisa branca aberta com o jazz-rock de Mahavishnu Orchestra. No dia posterior com túnica escarlate e em posição de yoga. O mesmo músico para duas categorias musicais, diríamos opostas.
Sabemos em Shakti que a divisão da oitava e o oitavamento são iniguais e assistematizados perante a teoria da escala temperada diatónica ocidental. As cordas de McLaughlin já não podem ser afinadas com a concordata rígida da ocidentalidade: elas estão menos tensas permitindo longos glissandos. Os intervalos não são regularizados pelo sistema tonal: pequenos outros intervalos surgem (cromatismo, modalismo, micro intervalos). Há permanentes variações rítmicas; um ímpeto rítmico. Uma pulsão. Flutuações de energia, cinéticas, dinâmicas; a performance musical consiste em frases decorativas, em ciclos rítmicos intermutáveis. Intensidades (gala) pulsação melódica (alapa) variações rítmicas (fala) improvisação idiomática (laya) modo e fraseologia concomitante (raga). Estabelecimento da nota-chave, concentração numa nota que determina o desenvolvimento temático. Livre improvisação da tabla, do violino, da guitarra, com alternâncias modais. Mahavishnu não aprendeu teorização mas sim exercitou-se no "como fazer" (praxiologia), assim, a escala define o tipo de raga. McLaughlin sabe que escalas usar e as que não usar. Foi

ensinado a escolhê-las. Intuitivamente, ou pela meditação reflexiva.
O poema musical, estado de espírito, metáfora viva, faz alusão ao carisma do tema. Como disse Menuhin sobre a música indiana: "a evolução, sem fissuras, duma sequóia." E a melodia toma o primeiro lugar. Sobre o palco de Rivière 77 uma enorme bola metálica suspensa numa grua mostrava os seus inúmeros canhões de micros, vídeo, projecção luminosa. A electrónica alterava a postura hierática.
O violino duplo de L. Shankar (hibridação). Os rasgueados (flamenco) as vibrações electrónicas (jazz-rock) as fugas de improvisação descentradas do tom (novo jazz) as cadências, até a pura improvisação indiana (solos de tabla) ou de Mridangam.
Nota: L. Shankar (violinista) e David Darling (violoncelista) usam instrumentos compactos (sem caixa) como é o caso da guitarra eléctrica.

8 Artesanato e Improvisação

Impro-visação Classicista

Os músicos barrocos e os românticos improvisavam no orgão e no cravo ou no piano, dentro de preconceitos culturais e de acordo com formas tradicionais de desenvolvimento.
Na NMI os preconceitos não existem ou são amalgamados.

Nova Impro-visação

Outro tipo de NMI ainda é a estirpe dos construtores. Tem havido dois modelos de fabricação de instrumentos, o industrial e o artesanal, para que sejam outros a utilizá-los posteriormente. Surgiu, porém, a tendência dos construtores que fazem os instrumentos musicais que eles próprios vão tocar. Isto reflectiu-se desde os futuristas em termos de invenção sonora, do timbre, do ritmo, do ruído.

Invenção de Instru-mentos

Os construtores de instrumentos, como os famosos irmãos Bachet, abriram longas perspectivas à NMI. O teatro instrumental de Partch fundamentava-se em inventos admiráveis.
Michel Lejeune, por exemplo, utiliza o "crystal" baseado em sistemas de ressonância sobre vidro, madeira, metal e revolucionando historicamente a "glassharmonica" (em português: copofone ou harmónica de Franklin), instrumento temperado feito de copos de vidro e tocado com os dedos húmidos, em que o intérprete executante Bruno Hoffman se tornou notório.

Harry Partch

Partch disse: "não sou um construtor de instrumentos mas um filósofo seduzido pela carpintaria."
Partch combina o ritmo e a sofisticação tonal com certo misticismo primitivo. Criou guitarras "preparadas" e violas "traficadas" e o instrumento de teclado "chronolodeon" com 43 notas.
Construiu 30 novos instrumentos. Entre eles: Zymo-xyl, com garrafas, apitos, buzinas.
É extremamente difícil a afinação destes instrumentos inventados por Partch - consistindo na criação de delicados microtons (intervalos inferiores ao meio tom da escala bem-temperada ocidental).
Partch trabalhou sobre a magia do som - a trindade som-magia; beleza visual; experiência-ritual.

Construção e Ready Made

A história dos construtores de instrumentos é tão antiga como a dos próprios instrumentos.
Consideramos três espécies de construção instrumental: 1. Melhoramento, correcção, adjunção, aperfeiçoamento de partes, significativos de evolução no próprio instrumento (o caso do trombone, do piano, do orgão, do violino, etc....). 2. Criações de instrumentos originais: desde as diversas de caixas de música e instrumentos mecânicos e automáticos até ao Panharmonium de Maeltzel - máquina-orquestra para a qual Beethoven escreveu uma composição que foi destruída na II Grande Guerra em Stuttgart (de citar que Maeltzel é o inventor do metrónomo). Aquela construção imaginária de Boris Vian na "Espuma dos dias" que incita às mais insólitas invenções: o piano-cocktail. As esculturas sonoras do Bachet como as "fontes musicais" em San António no Texas ou os "Campanários de S. Quentin" construídos em novas ligas metálicas como o inox e o duralumínio. E, dos mesmos Bachet, o "Orgão de Cristal", já referido neste ensaio que prosssegue a "Harmónica de vidros" de Benjamin Franklin até aos instrumentos com laser, o synclavier ou o fairlight, e vindos desde o início do século o theremin, o trautonium, as ondas martenot, o hammond.3. Instrumentos inventados que não são incluídos em qualquer situação organológica já tipificada. Desde os construtores "bruitistas" do futurismo italiano (Russollo) aos ready-made de Duchamp (instrumentos-objectos-encontrados) aos objectos sonoros da *Acustica* de Kagel (como o pan-tubo ou o pan-xilo) até às realizações eco-musicológicas do "jardim sonoro" de Murray Shaeffer, ou os "chromelodeon" e "diamond marimba" de H. Partch.
Nesta terceira classificação cabem os instrumentos artesanais de Davies, de Reichel, de Wada, de Frith, de Kaiser e tantos outros, alguns de proveniência étcnica determinada; ou "as mãos" andróides de Waisvisz.
O micro, nos guitarristas, pode substituir a unha ou a polpa do dedo ou a palheta. Também os guitarristas inventam guitarras híbridas que se formam de partes decepadas ou cortadas de uma ou várias guitarras (como Hans Reichel).
A maior parte dos instrumentos "home made" (feitos em casa) são

notoriamente "bruiteurs" - inscrevem-se na classificação de "fazedores de ruídos" de Russollo e dos futuristas italianos.
Os instrumentos discordatos (sem possibilidade de afinação) conhecem grande projecção num sector da NMI (noise music e música dissonante).
Philippe Mathé + André Maurice + Jean Pierre Sabar formavam o *Acting Trio* que, sendo um protótipo, preferia a dissonância total.
O kirkophone (três instrumentos de sopro tocados simultaneamente: o sax, o strich e o manzello) de Roland Kirk, inspirou polinstrumentistas da NMI que, à semelhança de Kirk, criam relações inter-instrumentais simultâneas tipificadoras de texturas tímbricas sui generis.
Altena entrelaça arcos nas suas cordas do contrabaixo como as mulheres japonesas fazem no cabelo.
Globokar considera que em certa situação um objecto pode ser mais preciso que qualquer instrumento.
No *Afternoon of a Georgia Faun* Marion Brown improvisa (com Corea, Braxton, Jeanne Lee) sobre objectos-instrumentos, numa textura de fundo de rara beleza.
Annea Lockwood inventou diversos instrumentos de vidro.
David Tudor em *Fluorescent Sound* (1964) usa efeitos de luz fluorescente e amplificação; em *Rainforest IV* (1968) cria corpos vibratórios.
Max Eastley construiu o "hydrophone", com água e vento. Peter Appleton em *Water Piano* (1989) uma espiral de jactos de água actua sobre campaínhas.

Hugh Davies

Shozyg
Hugh Davies é caso à parte entre os construtores.
Davies encontra objectos, combina-os com instrumentos tradicionais amputados, danificados, extirpados ou com elementos constitutivos destes elementos (cordas de guitarra, palhetas de saxofone, teclas de piano, embocaduras de trompas, etc....)
O improvisador Hugh Davies reúne assim uma luteria admirável.
Os instrumentos objectos são colocados em mesas, tábuas, bancos, estrados.

A acústica é alterada por uma profusão de espécies de pastilhas, de ligações directas, de caixas de ressonância, mesmo de situações em curto-circuito. Os microfones, por sua vez ligados a múltiplos alteradores de som, são complementares, nas suas situações e controlo, destes instrumentos. É sobre estas relações feéricas tecno-instrumentais que Hugh improvisa.. A produção Davies/Jost Gebbers procura fazer valer uma continuidade lídima de sons. A improvisação estrutura-se então sobre uma diversidade de conjunturas acústicas.

Qualquer referência a instrumentos tradicionais (também em Kagel, em Duchamp, em Partch ou em Murray Shaeffer) é anedótica, mima funções alheias à matéria sonora destes objectos-instrumentos. Os solos derivam do uso deste ou daquele objecto preferencial. As frases realizam-se em segmentações, em passagens de objecto para objecto.

O discurso é electro-acústico e concretista.. Davies recorre ao controlo electrónico ou então deixa que o som saia naturalmente através dos micros (comportamento da música concreta).

Davies, além do mais, relaciona este fluxo discursivo/musical com posicionamentos tímbricos e atonais da Free Music. A manufactura dos instrumentos em Davies é nitidamente artesanal oposta à industrialização cada vez maior dos instrumentos tradicionais ou dos sintetizadores. Os pólos operatórios da improvisação realizam-se sobre a evolução tópica (os lugares onde existem os instrumentos) destes coordenadores de sons. São cadeias operatórias instrumentais que de homogenizam num movimento estético que corresponde à composição/execução.

Em *Shozyg*, Davies coloca a memória musical (o que aprendeu, as noções de harmonia, ritmo, melodia, notação tipificada) fora dele mesmo: no organismo electro-acústico da sua parafernália é que existe a própria recordação musical. É, por ser artesanal, uma criação sonora não-figurativa, antes dependente do que poderíamos chamar uma caracteriologia tecno-instrumental.

É uma música livre desde o instrumento construído à música executada.

9 Electrónica e Improvisação

Da Árvore Morta à Electrónica Viva

Em 1370, na aurora da música escrita ocidental, Guillaume de Machaut asseverava que "quem não cria de acordo com a sensibilidade atraiçoa o texto e o canto".
A escrita havia imposto a preditabilidade e a racionalização. Na sinfonia a escrita hierarquiza notas, instrumentos e instrumentistas; mesmo ritmos. Uma nota é acompanhada de 4 ou 5 signos indicando como deve ser tocada: altura, intensidade, duração.
A primeira escrita de música era dita ekfonética; tal como a estenografia, esboçava formas. Hoje na NMI revive-se a ekfonetografia como conceito operatório.
Na escrita neumática os pontos são iguais a notas. Numerosas improvisações neumáticas na NMI são um plano regressivo da escrita.
Corelli deu larga vantagem à improvisação. Couperin enunciava 100 movimentos e marcas livres nos seus 4 livros para cravo. Volto a citar Sheibe: "ouvi várias vezes este grande homem. Maravilhamo-nos perante a sua habilidade e é inconcebível como se pode entrecruzar tão rápida e singularmente os pés e as mãos; separá-los e alcançar os mais amplos intervalos sem misturar neles um só som falso e sem deslocar o corpo, não obstante aquela agitação...". Sheibe falava de J. S. Bach. Giovanni Gabrieli (séc. XVI, Veneza) nas Sonatas e Canzonas dá liberdade às dinâmicas e à instrumentação. Bach levou grande parte da sua vida a copiar composições de outros músicos, anteriores ou coevos. Hoje um copiador electrónico pode, em tempo vertiginoso, reproduzir infinitamente todas essas obras. Frescobaldi libertou o organista para desmembrar as suas tocatas ou acabá-las em qualquer parte.
A tonalidade subiu a par e passo com o Estado burguês. O academismo condena o experimentalismo e sobrepõe-lhe a arte do passado como forma, prevalências hierarquizadas, sem expectativa, onde a elegância e a inteligência se funcionalizam. A monumentalidade da música clássica ocidental depende da hierarquização, do chefe, do centro tonal, da administração da criatividade.

O crítico e musicólogo de jazz clássico Hughes Panassié notou que embora nós ficássemos admirados perante a qualidade da improvisação do jazz nunca pudemos, porque não havia fonogravação, fixar a exuberância e o génio dos improvisadores dos séculos XVIII e XIX.
Mas o mesmo fez a música clássica contemporânea (Zimmerman, Mimaroglu, Jon Appleton) quando juntou planos orquestrais magníficos de música clássica do século XX (por vezes electroacústicos) com o jazz, com um grupo de jazz a improvisar. Como que a pérola da improvisação se aninhava numa ostra encrustrada num enorme coral..
Decisivamente importante é a consideração de Gerd Zacher para quem o orgão electrónico é em si mesmo uma composição. Esta consideração é extensível a todos os instrumentos musicais da "electronic live".
Boris de Schloetzer afirmou que o ouvido humano distingue 140 graus de intensidade ou decíbeis. Mas só temos, na escrita ocidental anterior à computação, 8 indicações de matrizes de intensidade (ppp,fff, < >, etc.).
A ideologia ocidental preservou o passado na monumentalidade da escrita.
MacLuhan disse que o estribo pôs fim à Baixa Idade Média e o computador pôs termo à concepção romântica de música.
Em 1960 Richard Maxfield escreveu o *Piano concerto* para os sons improvisados de David Tudor e "tape" em 3 canais.
Cage havia inaugurado alguns aspectos da música-mass media com as *Imaginary Landscapes* (a *nº I*, de 1939, para gira-discos e a *nº IV*, 1951, para sintonizadores de rádio).
A electronic live, como a de Maxfield, consiste na transformação extensiva e electrónica durante a execução (performance) musical. É um libelo contra o "ethos" racionalista do estúdio que inexoravelmente fixava e predetermina o todo sonoro.
A NMI electronic live expande-se através da tecnologia. Tal como disse Marcuse em "O Homem Unidimensional": "a tecnologia destrói não apenas os estilos mas a própria substância da Arte". Stockhausen escreveu em 1967 *Microphonie I* em que o microfone

é o instrumento eleito e, em *Mixture* abordou a electronic live.
Hofstadter em "Godel, Escher, Bach", obra fundamental da epistemologia da Música para Computador, refere que as relações entre a música e a percepção estética são a preocupação fundamental dos compositores de música cibernética, já que confrontam permanentemente valores dum novo humanismo. David Behrman, na obra Wave train, de 1967, recorre a microfones de contacto e jogo de feedback.
Para Granger a música contemporânea é uma exploração específica de redundância individual, paralela ao seu tratamento programático. Assim o músico hoje surge no seu esplendoroso individualismo, em múltiplas situações estéticas numa variedade infinita em conceitos e praxiologias musicais.
O músico de NMI electrónica ou "electronic live" terá de ser um relojoeiro a dominar os mais diferenciados tempos dos relógios.
Quanto mais rica for a intervenção do executante no poliformismo dos automatismos, mais humanizada, contagiante, actuante, será a criação musical. Numa entrevista que fiz a Wolf Vostell ele declarou: "a ambivalência da nossa vida, sobretudo da segunda metade do século XX, produz actos e sucessos irrelevantes para a lógica. Todo o ritual da vida é acompanhado por sons exteriores e interiores do corpo humano. O ruído dos reactores dum avião durante quatro horas de voo é sócio-estético e mais belo, mais relevante para o homem do após guerra que uma ópera de Wagner de 4 horas. A sonoridade do avião é o acto de voar. Não há voo sem som nem som sem voo. Na ópera de Wagner não se avançam 4000 quilómetros. A minha dé-coll/age - multimedia é juntar os vários ruídos encontrados na vida e fazer destes elementos uma justaposição psico-acústica que inclui o corpo humano".
Ritmos assombrosos, sons inauditos, texturas lídimas, timbres encantatórios, paisagens musicais nunca visitadas. Cage, em 1960, escreveu *Cartridge Music*, com uso de amplificação para maximizar as possibilidades do inesperado.
Também a luta contra a fria precisão das máquinas cibernéticas e a intencionalidade premente de nelas introduzir os valores da intuição, da imaginação, da sensibilidade, factores humanos

exteriores ao pensamento artificial.
Na música para computador improvisada as sucessivas improvisações dão um estilo particular aos autores, mesmo recorrendo a programas idênticos. O verdadeiro compositor cibernético ultrapassa a acomodação mística ao funcionamento das grandes máquinas pensantes - estabelece situações interactivas, para improvisaçõe em tempo real.
Na música electro-cerebral de Rosenbloom as flutuações mentais dirigem magneticamente os desenvolvimentos sonoros, sem os dedos ou o restante corpo intervirem, é a brain-music.
Os sistemas interactivos (dirigidos pelo computador) podem em tempo real alterar as notas, o tempo, o ritmo, o fraseado simultânea ou previamente tocados pelos instrumentistas.
Keith Rowe (*AMM III*) usa rádio transistor, influenciado por Cage mas também em relações novas do tape com o instrumento-radiofónico-guitarra.

Rzewsky

Frederic Rzewsky pressupõe que o músico-performer deve considerar certos itens:

1 Não "programar" o performer para acções previamente estabelecidas.
2 Viver o presente. Silêncios. Suspensões.
3 O presente estrutura-se desde o passado mais recente.
4 O futuro imediato: modulações, interpolações.
5 O passado remoto: intromissão de melodias já conhecidas. Alteração da linha melódica, continente de várias melodias pré-programadas inventadas ou executadas ao vivo.
6 Novos sons. Nova duração.
7 Tempo geral ou eternidade: ecos, irupções, extensões, variações.
8 Segundo ciclo: diferenciação através do improviso.
9 3º, 4º, 5º, 6º - n ciclos - recapitulações, combinações, inovações.

Shazzaam

O Rova Saxophone Quartet em *In the american grain* usa uma nota secundária (low pitch) sempre ouvida, como drone, durante a execução.

Eno constrói uma nuvem de sons através de várias guitarras preparadas criando um fundo sonoro, uma subversão das tecnologias usadas, invenção tímbrica - imponderáveis do jogo directo com a instrumentação. A improvisação electrónica de Eno é, em si, uma reacção contra o racionalismo, o excesso de cálculo da música electrónica classicista. A "bricolage" sobredetermina as técnicas ortodoxas da electro-acústica, exploração tímbrica como um fenómeno de produção "incorrecta" de sons electrónicos.
A síntese computacional dita digital FM produz secções sintéticas de cordas, percussões, coro e efeitos sonoros (ruídos). O recurso a esta síntese permite as mais inesperadas relações entre improvisações.
A computação reintroduz certos princípios de interpretação e composição-interpretação.
Os rádios portáteis com 2 gravadores decidiram a arte "disco sound", do rap, do scratch, do hip hop. Mas também possibilitaram múltiplas formas de combinação do som original das cassettes.
O Electronic Art Ensemble em *Inquietude* concretiza uma relação entre tecnologias de estúdio e de performance. Música escultural sónica a envolver-nos num ritmo referencialmente de catálise. A instituição da emocionalidade na electrónica.
Paul Lytton, de sensibilidade muito apurada, usa um intrincado sistema de cassettes pré-gravadas na improvisação.
As granulações intersticiais de Pauline Oliveros em *Sonic Meditations* são morfenas sobre improvisações.
Depois do fogo de artifício de Jimi Hendrix, uma elite de guitarristas seguiu-lhe as pisadas: desde Larry Coryell e os sons cósmicos com a JCOA, Rypdal, Metheny, Doray, Sharrock, que catapultam as próprias linguagens para um espaço sonoro informal, volátil, não codificável nos parâmetros do catecismo jazzístico. Chico Hamilton constrói os seus temas tropicalistas com inclusão de efeitos eléctricos. Galasso dialoga consigo próprio numa espécie de interacção.
Alvin Lucier criou *Vespers* (1968) sem estrutura musical previsivel e onde o performer está equipado con "Sondol" (sonar/dolphin) às escuras e recorre a um radar-localizador de eco.

Também Lucier em 1965, foi pioneiro da improvisação com "brain music" em *Music for solo performer*.
Pousseur, 1951, com "Scambi" criou diversos jogos de propabilidades eléctricas (dinâmicas de intensidade) abrindo espaço à "electronic live".
Desde os anos 70 até hoje, uma plêiade de grandes improvisadores da electrónica "live" (nomes fortes da história do jazz mais recente) distanciam-se cosmicamente da semiologia do jazz para se dedicarem a novos conceitos de improvisação e composição numa tipologia musical heterogénea a qual apelidamos de "música contemporânea improvisada".

Concerto Grosso

A obra *Concerto Grosso* de Teitelbaum conheceu várias interpretações (conceptuais e instrumentais). Mas podemos observar esta visão electrónica de Anthony Braxton, George Lewis e Teitelbaum.
A obra refere a forma de concerto barroco ("grosso") caracterizado por um pequeno grupo instrumental. Teitelbaum desenvolvera a técnica interactiva em obras como *Digital Piano Music* (1984) e *Solo for three pianos* (1982).
O *Concerto Grosso* emprega um sistema de 3 pianos em interface (Midi - o interface permite o controlo de 1 sintetizador midi de teclado - os sons são trabalhados sincronicamente no computador).
Inicia-se com um trio de pianos digitalmente ligados e solo de saxofone independente - interacção do computador que dirige as acções dos sintetizadores.
O "concertino Group" é formado pelos instrumentos acústicos ripieno - orquestra computorizada e dois pianos mecânicos.
Observemos várias texturas e combinações: solos, duos, trios (entre os músicos - human concertino) e solos, duos, trios (entre os dispositivos - robotic concertino).
O sistema de programação do computador é o PCL (Pitch Control Language) executado pelo engenheiro Marc Bernard.

Natureza

Muito interessante, quando assumido na sua dignidade, é o movimento naturalista da música.

Os envolvimentos sonoros reais (captados na natureza) são reconstruídos em texturas abstractas - é o princípio da "selva na sala".
Normalmente esta atitude para-musical destina-se a criar uma atmosfera sonora calma e serena.
Os seus artistas são produtores que improvisam sobre estruturas ou campos sonoros naturais (pássaros, água, etc....).

Vangelis

Invisible Connections
Ouvíamos Vangelis e o porta-chaves-sensor acusava imensas vezes certas frequências. Imensas vezes !!! O porta-chaves-sensor estava programado para responder a um som muito determinado dum assobio humano. A electrónica trabalha com estruturas complexas de frequências. Vangelis usa sistemas híbridos em que os sons sintetizados são auxiliados por armazenagem digital de controlo de voltagem e sinais rotativos. O seu imenso arsenal electrónico: computadores digitais, estúdios-sintetizadores, instrumentos electrónicos. As bases destas diferenciações estão não no tipo dos circuitos básicos, mas mais nos meios pelos quais os componentes são conectados e controlados.
Os teclados são de preferência digitais. Nos sintetizadores um painel de controlo com configurações fixas refere os circuitos modulares. Pulsações de tempo: combinações de filtros com controladores de voltagem; expansão sónica de ressonâncias; desenvolvimento de múltiplos meios de conexão e controlo. As multiformas: sínteses técnicas de expansão de fontes tímbricas. Os circuitos agrupam-se em 3 tipos: fontes, processadores e conversores. O oscilador: fonte de períodos, repetições produz o pitch e o timbre associado. As sucessivas modulações de Vangelis são alterações paramétricas. Uso de sequenciador - Ostinati como tape loop. O phasing: com mudança gradual de timbre.
Metodologias pouco ortodoxas - Vangelis é um empirista não arregimentado nos academismos dos estúdios de electrónica e as suas escolas (ex: Varsovia, New York, Tóquio, Paris, Utrecht, etc....). Vangelis edita um som. Monta-o em diversas estruturas, que transforma-as e memoriza. Submete-as a filtragens alterando tim-

bres e o próprio grão sónico. Pela analogia plástica cria formas discerníveis. Pela analogia cinética estabelece trajectórias. Novas relações: rápido, lento, fluído, combinações, escalonamentos, aspectos perceptivos.
A individualidade das improvisações de Vangelis consiste na determinação de variantes, nas redundâncias do código. Em electrónica não devemos dizer "forma musical" mas "matéria musical". Vangelis manipula uma enorme diversidade de matérias. A criação do seu código parte da codificação exclusiva de símbolos onde a estruturação se vale da inteligência artificial dos computadores mas também da sensibilidade e do intelecto de Vangelis.
Através de situações psico-acústicas e de teorias da linguagem (códigos) surgem os cálculos de onda sonora. Esses cálculos são convertidos em números por analogia (registados e escritos - codificação interna). As operatividades aqui descritas são parcialmente comuns a todas as criações de música electrónica..
Mas um ponto interessará acentuar: a redundância do código de Vangelis. Ao tornar os seus processos, os seus métodos, os seus gestos, mesmo os seus truques habituais está a criar uma redundância do discurso: logo a ser susceptível de reconhecer como Vangelis, distinto de qualquer outro músico.
A notação (composição) em Vangelis é posteriori e não por cálculos paramétricos à priori e apenas atingir determinadas zonas estruturais Vangelis improvisa permanentemente. Isto faz de Vangelis um dos maiores executantes virtuosos de electrónica. E, em *Invisible Connections*, Vangelis ultrapassou-se a si próprio no elemento lírico que impregna a matéria sónica.
Daí que este disco seja uma das mais sofistificadas obras primas de MCI electrónica. Vangelis é como um piloto de Fórmula 1, depende da máquina mas o futurismo da máquina exige o domínio dum certo homem.
É interessante então constatar: o porta-chaves-sensor não estava predisposto a responder ao assobio do dono-humano mas sim a uma frequência que englobava um aspecto determinado de frequências que faziam accionar o topo-alarme do porta-chaves-sensor.

Michel Redolfi

Sonic Waters
M.R. - instrumentos subaquáticos.
Falou-se neste livro de Vostell, Beuys e outros nomes relacionados com a música, o happening e a performance. Redolfi é um músico-performer-sub-aquático. Inventor de imensos dispositivos musicais/pulsionais electrónicos (o homem altifalante) e da deslocação da música do ar para a água - triunfo da modernidade. Gadgets técnicos. Redolfi diz que os instrumentos não são perfeitos; são miraculosos e todos guardam os seus segredos (como o Stradivarius) e acrescenta "todo o corpo do compositor actualizado por um instrumento de música é sonoro".
A cinematofonia aquática de *Sonic Waters* lida com texturas, estruturas, sistemas-sequências, através de sintetização que multiplicam os pontos acústicos de intervenção subaquática. A acção musical baseia-se na teoria vibratória do som nos meios líquidos (mar, piscina, rio, lago). Vibração aliada à ressonância e à transformação do som pela própria água.
Não é apenas o ouvido que ouve, mas todo o corpo. A música propaga-se através da água. Sinais sonoros provenientes do Synclavier de Appleton. Nas profundezas aquáticas a caixa craneana dos ouvintes é o receptáculo ideal para a música. Os hidrofones instalados na água e em contacto com esta criam a substância sónica fluída.
O tacto, a relação do corpo com o elemento líquido e percepção subtil das mínimas vibrações hidráulicas. Glissandos "biológicos" de harpas.
A medusa, construída em vinilo por R. Keith Company é um enorme repositório de imersão donde saem os seus tentáculos-altifalantes-micros-sensores.
Musicalmente com Redolfi, passa-se de metáfora da água (Haendel, Debussy, Boulez) para a verdadeira música na água, música metonímica.
Escolheu-se esta obra como MCI embora ela represente todas as modalidades (electro-acústica, composição, interpretação); porque fundamentalmente ela é executada - com o corpo do músico em investimento total e improvisada de acordo com as mais

impensáveis surpresas que a água (salgada ou doce) fazem surgir ao executante. A água tem os seus movimentos, gigantescos no mar, minimais na piscina. São ondas, fluxos, jactos, oscilações, remoínhos... Mas o que mais importará é o problema da performance musical aqui tão agudizado pelo ambiente físico que merece uma abordagem teórica detalhada.

O conceito de música não pode restringir o ouvido a uma forma sonata limitando a nossa capacidade de ouvir outros sons outras texturas ao ouvirmos essa sonata.

Performance é uma energia artística pluridisciplinar, dum corpo em auto-análise, espaço de procura, experimentação, circulação livre e descentralizadora de rituais, instalações, acções, intervenções.

A performance, noção aberta, será um acto estético operado pelo corpo do artista (performer) que se liberta os vários regimes organizados das artes do corpo. Embrionária no dadaísmo e no futurismo, rebentou da bodyart, floresceu do happening, é rizoma-fluxus-surrealista.

De tal forma que antes das performances musicais de Redolfi nenhum livro de História ou Teoria da Música havia pensado a música como "arte dos sons" transmitida através dum ambiente líquido. Isso era assunto para golfinhos, náutilos ou sereias, não para humanos; é o mito do regresso ao ventre materno.

Performance é um invento que tem a patente do corpo-autor. Um invento é descritível em catálogo. *Sonic Waters* é o invento musical do performer Redolfi. A performance é nómada, percorre todos os espaços possíveis, mergulha no fluído, submerge o público nas piscinas, trabalha nos rios junto aos peixes. A música de Redolfi é acção total sónica e realiza-se com o público também imerso. O som penetra os ossos. A Medusa é o nicho ecológico da instrumentação musical como a concha é da pérola. Nadar e tocar. Conceitos anteriormente utopistas. É o envolvimento aquático que transforma essa música humana, e o corpo do músico-performer é o agente de todas as invenções sonoras. A música sai do papel, do estúdio, do atelier para o mundo líquido; parte dos locais tipificados e convencionados (sala de concerto, estádio, teatro) para

os poéticos espaços do mar. A parafernália musical como se viu é inabitual, só funciona e só tem razão de ser quando submersa. Tal como o público e os músicos que comunicam submersos. Uma infinita e líquida improvisação constituída de mudanças de posição, gestos notatórios, e outros sons reflexos (dentro do cérebro, o ar a ser inspirado que se ouve, o mínimo movimento que desloca a água). Todos vestem escafandro.

Tão insólita experiência que este álbum só deveria ser ouvido debaixo de água ... Como no poema de Eugénio de Andrade: "Música levai-me"

Sarbib/ JLB/ Telectu

Encounters

"Encounters" - Sahed Sarbib e Jorge Lima Barreto. S.S.: b, cl-b, flautas; J.L.B.: sintetizadores e piano eléctrico.

Ao falar deste disco não pretendo pretenciosamente situá-lo na galeria das obras imortais mas tão somente declará-lo como uma obra transversal, audaciosa e sem precedentes na música improvisada de que é originário, em todas as suas circunstâncias vivenciais e tecnológicas.

Como colaborei inteiramente nesta produção, minuto a minuto, assistindo a todas as suas problemáticas, lutando contra todas as dificuldades, experimentando os mais secretos prazeres, acudindo aos pormenores de organização que vieram a tornar possível a sua concretização final, permito-me (por dentro) criticar o disco. É que em países pobres como Portugal (embora esta afirmação não seduza as ideologias europeizantes), o músico necessita, ele próprio, conquistar as sucessivas plataformas que se põem a um músico dos países desenvolvidos já totalmente predispostas.

Notável de compreender que este facto, embora incomodando, saturando mesmo a capacidade sensível e por natureza anti-burocrática do músico, o faz profundamente participar no acto da criação musical e viver a nobreza quotidiana de todos os trabalhadores da indústria músico-discográfica, desde o empresário ao técnico de som, ao carregador de instrumentos, ao contratante de estúdio; e fá-lo por necessidade na convivência

mais estreita; abre a sua compreensão da própria música aos sentidos verdadeiros da vida social - uma frase da Revolução Chinesa dizia: "A água demasiado pura não tem peixes". Nesta síntese, *Encounters* teria de ser um disco quente, comunicativo, libertador, ligado à mais próxima concepção de vida de uma sociedade como esta em que vivemos, consciente situacionismo estético de base sem, portanto, deixar minimamente de ser uma obra original..

A crítica volta-se auto-crítica e só nesta circunstância a escrita musicolográfica se pode concretizar: a matéria ideológica não é emanente (como num disco do mercado capitalista) mas imanente, na medida em que a obra não é apenas evasão estética, e introduz como trabalho transformações originais no espaço vivido. Os dois músicos não pretenderam imitar o modelo estrangeiro mas organizar um corpo musical suja origem se situa no périplo do inconsciente que os solistas exteriorizam numa viagem terrena, sentimental, planetária. Do fraseado que se enuncia no interior de uma linguagem aberta e imaginária emerge o sentido da expressão, cósmico e universal, a partir da realidade social oferecida aqui.

A instrumentação de carácter electro-acústico não representa uma transcendência económica relativa à instrumentação dominante, pelo contrário, é o indício da evolução tecnológica da sociedade "em vias de desenvolvimento". Quer o sintetizador, de importação, quer os efeitos electrónicos de estúdio, são utilizados com o máximo de rendimento possível e dentro da severidade de critérios de escolha, não como uma faculdade inata com a qual nos contentamos em exercer mas como um bem que asperamente se adquiriu e donde fluirá o improviso musical.

Na grande viagem do inconsciente visitam-se os mais díspares locais: logo os trechos possuem um valor absoluto e independente, pleno de referências diferenciais, em todo o disco.

No tema *Talisman*, Sarbib desdobra-se num episódio focal e rítmico ao clarinete baixo, sobre um suporte electrónico rítmico-melódico do sintetizador e do piano eléctrico (que suscitam o movimento e a tensão física) e Sarbib projecta-se no oboé plástico em melodias mágicas e transparentes, significantes de um ritual mítico do

oriente, de proporções épicas e festivas. O tema nightwing é um no contrabaixo "blues" em que o sintetizador evoca a sonoridade e o fraseado linear da gaita de foles das regiões do norte português. *A Canticle for Leibowitz* consiste num pano sonoro em fuga do sintetizador misteriosamente barroco, na substância tímbrica e num admirável solo de contrabaixo em meios tons, precioso, estupefaciente. *Stand in Zanzibar* represente a interligação fraseológica e melódica do sintetizador num registo de flauta de bisel e da flauta clássica transversal; onde o lirismo de ambos é interdependente, adere sem decorações à essencialidade do tema original e o descreve em evoluções oníricas. *City, tomorrow the dogs* apresenta um solo para-tonal de piano eléctrico, frenético, alucinante, free, em equilíbrio instável que o contrabaixo, pela dinâmica das tensões, dos acelerandos, da convulsões melódicas (e em sonoridade mista - eléctrica e acústica), soluciona no sentido do swing. *A. Islands* é uma peça curta, em que Sarbib afirma um discurso polivalente em flauta-etno sobre melodias cruzadas de requintada invenção melódica tropical e insular; ornamentada de pontuações percussivas quentes e assombradas por fantasmáticas vaporizações de sons estrictamente electrónicos e sinusoidais do sintetizador: o ambiente é de transe e embriaguês, que só os espíritos insulares conhecem.

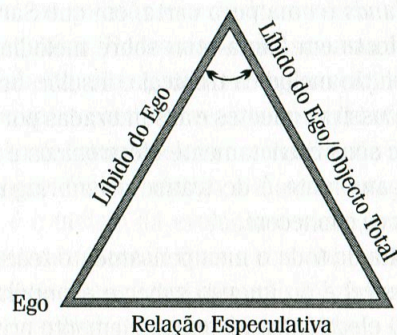
Este disco resulta de todo o meu pensamento teórico e da minha capacidade sensível e do imenso saber e experiência do músico Saheb Sarbib. O electrónico foi o meu elemento privilegiado, mas a inventiva e a liberdade musicais de Sarbib são pujantes.

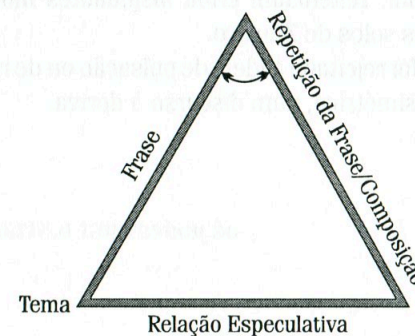
Obs.: Este disco foi gravado em 1977 e em 1990 conheceu uma nova projecção: *Encounters II* - desta vez com Vitor Rua à guitarra electrónica e produtor - samplers de instrumentos de sopro (JLB) e Sarbib na mesma instrumentação e guitarra eléctrica baixo. *Encounters II*, gravado em Massachussetts caracteriza-se pelo experimentalismo electro-acústico de Telectu, a free-music da Anar Band e semióticas jazzísticas de Sarbib.

Steve Lacy

Threads

S.L. (soprano sax); Alvin Curran (sint; flugel; perc); Frederick

Rzewsky (p)
Lacy é um músico com uma vastíssima discografia, toda ela de elevada qualidade e apontando sempre para uma evolução radicalista da nova música: músico inteligente e trabalhador, na verdade já tocou com os maiores músicos da história da Improvisação Contemporânea.
Este disco (1979) assinala o topo de suas ambições.
A música de Lacy é narcísica, esquizóide, obcessiva, mas sempre enriquecida de técnicas musicais vanguardistas. Sua composição vê a derivação do ego psicanalítico: os outros músicos (neste caso o genial pianista de vanguarda Rzewsky e o polinstrumentista Curran) adoptam um sistema de rotação melódica em volta dum certo eixo (a frase lacyana) que em repetidas tentativas procuram homologar o seu discurso, em processo de identidade e imitação.
O narciso:

Um processo elementar tributário da oralidade: da melodia simples, reiterada, cruzada, coordenada ou subordinada, ornamentada de figuras electrónicas abstractas, de glissandos informais, de efeitos espectaculares (gravíssimos no soprano ou agudíssimos, introjecção de percussões aleatórias, clusters no piano, paráfrases atonais). Seus solos utilizam o mesmo sistema, num diálogo narcísico entre a ideia e a técnica, num manancial inesgotável: como num divertimento de génio, Lacy instituiu uma sistematização absorvente de todo e qualquer estilo musical, que paradoxalmente se torna estilo Lacy.

No mundo da Nova Improvisação foi Lacy quem melhor soube adaptar à música negro-americana a lição das músicas de estética repetitiva (de Reich, Riley ou Glass) que vêm de muito longe (Bali, Japão e Índia).
Mas Lacy, de portentosa técnica musical e de escrita admirável, impulsiona sempre seu mundo para uma morfologia de sublime narcisismo, sempre conotável como vanguardista.
Em *Threads* assume a electrónica (Curran) a atonalidade (Rzewsky) e os blues numa homologação de impulsos fisiológicos vitais, inclusos na sua música.
A música de Lacy é um jogo de espelhos, múltiplos, situados em ângulos de reflexão pouco convencionais, dispostos ao longo duma galeria infinita, em que uma simples imagem / uma figura ingénua / uma frase visceral / um enunciado lírico / vivem, revivem, transmigram, sublimam-se no imenso espaço-off deste pensador e deste artista que é Lacy.
O compositor:

Nota: o gráfico "o narciso" é de Jean Laplanche in "Le Moi et le Narcisisme", Flammarion, 1970, Paris.

Carlos Zíngaro/ R. Teitelbaum

The sea beetween
Este é verdadeiramente o primeiro disco que Carlos Zíngaro gravou sob o seu nome. Em *The Sea Beetween*, Zíngaro tem a seu lado Richard Teitelbaum, ambos já deram diversos concertos internacionais. Carlos Zíngaro toca violino electronicamente

conectado com o sistema PCL, através do midi, e Teitelbaum recorre a uma vasta parafernália de sintetizadores, sincronizador midi controlado por computação e um PCL programado por Marc Bernard. A obra foi gravada ao vivo no 5º. Festival de Música Actual de Victoriaville, Canadá, 1987.
O disco oferece-nos um concerto para violino e electronics, já que a figura de Zíngaro assume mais preponderantemente uma posição de solista. Zíngaro acentuou o carácter acústico do seu instrumento, e em mimetismos virtuosísticos recorreu a glissandi, raspagens subtis, pontuações, interpolações melódicas muitas vezes dispensando o artifício electrónico, outras alterando o som do violino numa criativa panóplia de sons electro-acústicos. Teitelbaum usou um sistema idiossincrático de conexão inter-instrumental: no computador registavam-se, recolhiam-se e armazenavam-se frases, secções melódicas, planos harmónicos e, sincronicamente com a improvisação, esse tesouro de imagens sonoras reaparecia sob diversas condições semiológicas. Muito mais intimista e moderado do que é habitual, Teitelbaum criou insinuantes morfemas eco-musicais para os solos de Zíngaro.
Em toda a obra foi rejeitada a ideia de pulsação ou de regularidade. O fraseado é assimétrico, num discurso à deriva.

10 Rockarte e Improvisação

O pop/rock sempre admitiu nas suas criações musicais o conceito de improvisação.
Seria inglório enumerar os grandes improvisadores da sua história - assunto que devidamente tratei no livro no prelo "rock pop off".
No entanto uma franja de músicos de rock estabeleceu o conceito de "rock como arte" oposto ao do "rock como mercadoria" - este movimento é o art rock ou Rock Arte.
Neste pequeno capítulo dão-se pistas sobre algumas dessas linguagens singulares ligadas ao art rock, como na em que uma parte significa o todo.

Teo Macero

Fusion
London Philharmonic Orchestra
Featuring the Lounge Lizards
c/Ryo Kawasaki, guitar.

Teo Macero é um destacado compositor e saxofonista de jazz (célebre pela sua ligação com Charlie Mingus e pelos seus grupos de jazz experimental nos anos 50). Depois de longos estudos musicais, Macero dedica-se à produção discográfica e neste campo a sua obra com Miles Davis foi prodigiosa: assinou, com Miles, os mais importantes discos da carreira do trompetista dos anos 60, 70 até aos inícios de 80 (a obra histórica *Bitches Brew*, jazz-rock, marca uma nova etapa na concepção de produção).
Mas Macero foi também um teórico de imenso valor e, com Gunther Schuller viria a impor a estética híbrida da Thirth Stream, que relacionava o jazz (improvisação, cadência, exploração tímbrica e instrumental) com músicas de todo o planeta.
Teo Macero com *Fusion* assinala uma concepção pós-moderna da música sinfónica. Composições, colagem de sintagmas seriais, modais e do neo-romantismo, agitadas por ritmos do rock em notável simbiose que a sua escrita musical complexa, como obra aberta, imaginou.
Tendo sido produtor e mentor do primeiro disco dos Lounge Lizards, onde revelaria nomes da nova música como John Lurie, Arto Lindsay e Steve Piccolo, em 80, e ligou o seu prestigiado nome à cena da rock art nova-iorquina.

A música de John Lurie tem sido epigonal de um novo pensamento musical que, a par de Zorn, Sharp, Horvitz, e outros, procura novíssimas concepções de jazz-off, para lá do neomodernismo dominante no jazz-off.
A outra parte de Lurie celebrizou-se na música de cinema em "Paris Texas", de Wenders, e em "Down by Law", de Jarmush, o mesmo realizador desta obra com versão em disco.
A actividade de Lurie passa por concertos meteóricos, instalações, música para filmes e dança.
Uma alucinante revivência da música do malogrado saxofonista e compositor de free-jazz Albert Ayler. O som classicista e o esgar da música de cabaré adjudicam-se a um discurso radicalmente orientado pela estética do grito, uma soberba, mas discreta, evolução melódica de cariz sinfonista reinstaura os ambientes harmónicos dos Lounge Lizards.
Fusion é a ligação sublime entre magníficas texturas sinfónicas, interpretação da London Philarmonica Orchestra, e incrustrações vividas de música rock executadas por um dos mais importantes grupos desta tipologia musical dos anos 80, os Lounge Lizards.
O extravagante músico japonês Ryo Kawasaki intervém com um soberbo solo de guitarra eléctrica em *Valentine*.
Fusion teria sido primeiramente apresentado pelo quinteto de jazz de Art Farmer, em 1959, e foi reescrito por Macero, em 83, especialmente para os Lounge Lizards.
Macero consegue, com pleno êxito, conciliar duas linguagens musicais estranhas, a música clássica sinfónica e o rock de vanguarda, mas sobretudo outros sistemas para a improvisação.

Paul Bley

Improvisie
P. Bley, sintetizadores; Annette Peacock, voz, elec. Piano, piano; Han Bennink, percussion.
Bley/Peacock Synthesiser Show
Muito embora a electrónica se tenha virulentamente propagado ao jazz de forma a descaracterizá-lo, é interessante notar que as primeiras obras deste estilo tecnológico foram também as mais radicalmente assumidas, e se bem que o trabalho do duo Annette

Peacock/Paul Bley o mereça, pela qualidade ou mesmo pela coerência, ele representa historicamente um marco importantíssimo para um fim do jazz.
Catalogar este disco é bico de obra para armazenistas de estilo, pois poderá ser um acontecimento pop music (como inicialmente ousei fazê-lo), pode ser um simulacro de jazz-rock ou pode ser uma produção de música contemporânea tout court - tudo menos jazz no sentido histórico-evolutivo da palavra.
Falo dele, repito, pela destruição de valores dominantes nele implícitos, onde o estilo de Bennink é des(construtor).
Como se pode observar o disco é produzido através de sintetizadores: não com os sintetizadores de série agora utilizados, mas antes o situamos no período inaugural e de descoberta deste reino da instrumentação electrónica, com os seus protótipos.
Assim os teclados, desde o orgão ao piano acústico estão ligados por uma engrenagem de cordões umbilicais aos dispositivos electrónicos: uma multiplicidade de fios e fichas, jacks e painéis, micros e amplis, que muito primitivamente ensaiavam o que viriam a ser os múltiplos circuitos integrados dos actuais sintetizadores portáteis e outras parafernálias.
O efeito possui uma plasticidade experimental, coroada de melodias verdadeiramente exóticas e de canções que nos fazem lembrar a primeira série de space ópera.
Na verdade, nem Bley nem Annette estão preocupados em adoptar as semiologias electrónicas da música clássica de estúdio, já que a sua principal intenção é desviar o fraseado jazzístico em instrumentos originais.
A integração da voz (alterada e filtrada) tem de consultar as conquistas que a pop music fez neste campo, e a rítmica, não raro binária, que lhe está subjacente, é também de inspiração rock.
Depois toda uma cacofonia de sons electrónicos hipnóticos, uma simbologia de códigos e gramáticas musicais específicas tem como resultado imediato a transfiguração electrónica dos ideoletos jazzísticos da compositora e do pianista e aponta decidida mas fecundamente para a transfiguração electrónica da própria improvisação.

O synthesiser show será então um happening no mundo do jazz, adivinha as músicas interactivas, inicia-se no rockart, é pioneiro na electrónica "live", uma obra profética.

Terje Rypdal

What comes after

Terje Rypdal - guitarras; Barre Phillips - contrabaixo; Jon Christensen - percussão, bateria; Erik N. Larsen - oboé; Sveinung Hovensje - contrabaixo, baixo eléctrico.

Esta obra é importante na inter relação semiológica da Nova Musica Improvisada.

Sabemos que o jazz-rock se institui sobre morfologias rítmicas binárias ou sobre estratos polirrítmicos (um dos quais fomenta junções binárias). O jazz-rock é electro-acústico. Mesmo os sons saídos de instrumentos acústicos são fortemente amplificados através dos micros. O jazz-rock acumulou tantos estereótipos (flagrantes para os guitarristas super vedetas) que quase mecanicamente industria uma série de clichés harmónicos, rítmicos e mesmo melódicos.

Por seu turno, aqui, a Nova Improvisação está a aceitar as parafernália e tecnologia do jazz-rock: guitarra eléctrica; baterias especialmente amplificadas para se adaptarem às terríveis marcações binárias; guitarra baixo que faz pulsar o tempo reforçado mas também simula (no elemento expressivo) a fraseologia da guitarra solo.

A electrónica impressionou desde sempre a Nova Música Improvisada (os trompetistas, os sopros, as cordas, os teclados, os percussionistas), donde a adesão ser duplamente justificada. Miles, por exemplo, recorria a sobreposições de gravação para os seus ensaios de grupo. Como que criava um estúdio dentro da própria composição.

O grande uso de dinâmicas e acentos irregulares da Nova Improvisação tinha por contraponto o rock alemão, dito "planante" (este observador de música minimal repetitiva americana).

Manfred Eicher, produtor da ECM, e em soberano espírito de síncrese foi gradualmente produzindo estas categorias musicais e aglutinou-as. Terje Rypdal, nesta obra discográfica, paradigmática

de tantas criações suas, prefere a improvisação como axial do discurso. Rypdal enfrenta linhas modais centradas sobre melodias esbatidas e insinuantes, típicas da música nórdica, assegura massas sonoras contínuas e envolventes. Os sopros descrevem paráfrases melódicas timbradas pela produção. O baixo é um discreto propulsor de cadências.

A bateria de J. Christensen suporta todas as liberdades do grupo num metronómico exercício de ritmos binários, mas leves.

A guitarra eléctrica, ou alterada pelos efeitos sintetizados de Rypdal, sendo extremamente incisiva possui uma tonalidade baça, coloca os passos sonoros de fundo de imagens sombrias.

Um discurso subtil, exacto. Os vibratos rigorosamente controlados existem homogeneamente durante todas as improvisações como filtros edulcorantes.

A translucidez do disco leva-nos a reflectir sobre Diderot para quem as fontes do prazer puramente sensitivo (oiça-se ou toque-se com o ouvido e o corpo, liberte-se a razão); o prazer que se tira da percepção das relações (analisem-se os modos, perscrutem-se os ritmos, racionalizem-se as semiologias de conjunto, pensem-se as improvisações); e a terceira e última fonte, a imitação (jazz-rock, Miles, rock alemão, Reich, Anthony Williams, Fripp, McLaughlin, Grieg, Corea, Hassell, e tantas memórias imitativas).

Será o prazer a chave do Eicher Still e a música de Rypdal.

É arte de campófagos (os que comem répteis) cujo prazer já se adivinha, é apenas dirigido aos apreciadores de répteis.

Logo, *What comes after* é uma obra superficial e tendencialmente dirigida a um gosto ávido de gratificação imediata; significa um investimento experimental bem como uma espécie de purificação daquilo que é redundante.

Diríamos, como duma melhor história de Agatha Christie, "What comes after", é a arte de agradar.

Fripp/Eno

No Pussifooting

Vamos abordar esta obra a análise à luz das teorias psico-cibernéticas de W. Ross Ashby, famoso cibernauta britânico que estudou as relações entre o psiquismo humano e o funcionamento

intelectual e afectivo das máquinas computacionais.
§ 1. Dado um elemento (uma vibração, um estímulo programático no sintetizador) e o conjunto desses elementos (os músicos improvisam sobre a vibração, o estímulo ou o programa) a sua variedade é o número de elementos que ali podem ser distinguidos. Na massa aparentemente amorfa de acontecimentos podemos vislumbrar as variações.
§ 2. A composição não é autoritária ou restringente, neste duo ela é reguladora. Desta forma permite atingir um objectivo estético vencendo um conjunto de ruídos sem significado musical.
§ 3. A variação está caracterizada por um conjunto de relações e associações entre a informação (melodias) e o ruído (sons de fundo)
§ 4. O feedback pode substituir as notas, e o feedback é a circularidade da acção na estabilidade.
§ 5. A repetição herdada da música contemporânea americana e do rock alemão torna-se um fundo homólogo, já que o dinamismo perdeu a funcionalidade para adquirir a estabilização, influência do pensamento musical oriental.
§ 6. O sistema é então composto por subsistemas e destes, a melodia é o menos estável, porque se pode distinguir do fundo estabilizado.
§ 7. Não é o ruído que causa a instabilidade, já que ele está regulado pela composição, mas sim a melodia, que surge como uma sobrevivência clássica do rock na improvisação.
§ 8. O mecanismo da composição é estatístico e não referencial; por exemplo: o ritmo depende dum arranjo ao acaso dum certo número de variações e efeitos de montagem.
§ 9. A composição, já que é apenas reguladora, não prediz o que o músico fará (como em *Grand Wazoo*, para o qual Zappa descreve os mínimos detalhes temáticos), pode apenas predizer-se o que o músico terá de provavelmente tocar: enunciam-se apenas as tendências gerais.
§ 10. A melodia não consiste nos termos das relações das actividades individuais (as notas) mas num termo aleatório de relação entre as células sonoras do conjunto.
§ 11. O comportamento musical de Eno distingue-se de Fripp não

apenas pela especialização musical, mas sim pela combinação regulada de certas unidades de comportamento (por ex.: Eno vai para o gravador, Fripp pega na Gibson, Eno usa o loop, Fripp modula o eco ...)
§ 12. A memória musical mostra-se muito mais na acção que na leitura, sendo muitas vezes inconsciente.
A obra procura envolver-nos, transformar o nosso habitat acústico, fazer-nos voltar à posição fetal de bebés-proveta - não mais o ventre materno, da psicologia clássica, mas o rumor líquido das máquinas electrónicas que alimentam o feto na incubadora.
Eno usa o "delay system" de Riley junto a Fripp. Lança cartões de orientação aleatória (os músicos ou ele próprio escolhem ao acaso os cartões em instruções paramusicais).Estes cartões podem dizer simplesmente "volte tudo ao contrário" ou "repita o que fez" ou "pense num som diferente". Como engenheiro de som, o seu amadorismo é largamente superado por uma imaginação técnica delirante, que vai da reflexão profunda que Eno fez de leituras sobre cibernética: sistemas de auto-geração e auto-regulação são experimentados por Brian Eno.

Fred Frith

The Technology of Tears
Este álbum duplo é um monumento dum tipo de nova música que se consolidou a partir do rock de vanguarda e da música contemporânea improvisada. Contrariamente a uma tendência generalizada para músicas contemplativas e/ou ambientais, Frith escolhe um campo de acção e comunicação directa, expressionista. Frith, que já se havia há muito revelado junto a Henry Kaiser, renomado experimentalista da guitarra, confirmou o seu imenso talento em grupos como Henry Cow e Material. Nos anos 80 prosseguiu uma carreira a solo ou como free lance de grupos da nova vaga. Na presente obra, Frith toma a seu cargo toda a instrumentação (o que implica sobreposições e desdobramentos instrumentais). Cada instrumento (electrónico ou acústico) é tocado de forma pouco convencional - o que inclui assumir que um gira-discos é também considerado um instrumento musical. Esta apresentação poderia denotar que a música de Frith seria uma

amálgama de experimentalismos abstractamente concebidos, mas uma poderosa concepção rítmica, a marcar virilmente um estranho conflito melódico e a espantosa profusão de timbres instrumentais, como que nimba de lirismo a proposta de Fred Frith.
The Technology of Tears torna-se então uma obra cativante, arrojada, e é um documento, o mais eloquente da carreira deste grande músico que nos últimos tempos tem tido uma actividade incessante e uma intervenção a todos os títulos revolucionária no panorama da música de hoje.

Retrato Robot de Brian Eno

Eno é muito conhecido como intérprete da obra minimalista *X for Henry Flint* de La Monte Young (o grande profeta da música minimal repetitiva), por uma admiração incondicional pela obra de Satie *Vexations* (consistindo em repetir 840 vezes uma figura musical), também pela atentíssima relação com os sistemas de tape-music introduzidos por Steve Reich, da progressão gradual (ex.: sons que gradualmente são adjudicados a outros), phasing (ex.: desfasamento de dois sons iguais que se iniciam em momentos diferentes), pela pulsação do baixo contínuo do barroco e pelas ambiências estético-musicais das artes indiana e chinesa, mas também pelo minimalismo "avant le mot" de rituais africanos.
O drone (fluxo sonoro contínuo com pulsação) seria infraestrutura das suas principais obras ambientais-minimalistas.
Em 75 cria *Discreet Music*, que consiste na seguinte conceptualização: na indústria discográfica o sistema discreto está na recolha de sons que posteriormente trabalhados conduzem à matéria sonora final, é esta a "música discreta". Produção, interpretação e composição de Eno que recorre à arte da colagem e segmenta a pauta de Pachelbel (compositor barroco), *Three variations of the canon in D major* de Johann Pachelbel, o Cockpit Ensemble dirigido por Gavin Bryars interpreta esta notação esquisita meditativa, minimalista, sem ser imediatamente repetitiva; Discreet Music está numa elegante visão dos diversos envolvimentos sonoros. A peça de Cage, *4'33"* (o silêncio limitado a esta cronometria), incutiria no espírito de Eno uma pacificação musical, torná-lo-ia como uma das novas figuras da música minimal.

São porém os seus trabalhos de colaboração, que estudei em "Música Minimal/Repetitiva", com Fripp e Hassell que permitem uma muito superior concretização dos seus conceitos minimalistas. Brian Eno estipulou novas maneiras de tocar: os músicos não se ouvem entre si, mas ouvem, cada um separadamente, músicas diversas através de auscultadores, criando sobre essa reproduções prévias; ou então os músicos improvisam em solilóquio e sem poderem ouvir mais ninguém e sugestionados por uma ideia programática; ou ainda, e por outro exemplo final, os músicos fazem um intercâmbio constante de instrumentações.
É óbvio que tudo o que aqui se referiu a Eno como músico original se deve à sua característica primeira: espírito experimentalista. O empirismo dos seus métodos, o imprevisível das suas atitudes, a rapidez das suas decisões ou o essencial acaso são atributos da música experimental. <u>O experimentalista não tenta fazer qualquer obra de arte, a sua obra de arte consiste na realização da própria tentativa</u>. Na sua etiqueta Obscure actuou em experimentalismos explícitos com Bryars (1975), Toop e Eastley (75), Michael Nyman (76), Bryars (76), Penguin Cafe Orchestra (76) ou Harold Budd (78), sempre perspectivando novos regimes de improvisação.

Laurie Anderson

United States
United States (caixa de 5 CD's sobre o trabalho ceno-poético de Laurie Anderson) é um Multidisco:
Lado 1: solo de violino, sem cordas, e o arco é substituído por uma fita pré-gravada actuando num corpo magnético instalado no corpo do violino. O synclavier sintetiza os espaços sonoros.
Lado 2: os lábios modulam a voz. Na *Cartoon song* e em *Small voice* - o "speaker in mouth", um sistema electrónico que permite as modulações sonoras através do movimento labial. Ao cantar, o movimento fisiológico transforma-se numa tecnologia extensiva.
Lado 3: *Pillow speaker*, uma almofada de ar que recebe os sons vocais. Os solos de sax alusivos à estética de Peter Gordon.
Lado 4: *Superman*. Autocitação, Talkshow. A voz prossegue um itinerário metonímico (a voz não significa uma outra coisa, a palavra é o próprio elemento musical. Assim, "deep" corresponde a um

som electrónico grave e profundo).
Lado 5: o neon bow (o arco de neon da violinista Laurie), os riscos de neon como relâmpagos.
Lado 6: os óculos electrónicos em que a caixa craniana de Laurie é uma caixa de ressonância - como na *Brain music* de David Behrman ou de Pierre Henry - a música emana directamente dos fluxos magnéticos cerebrais.
Lado 7: *Hey ah/hey* - as vozes trabalhadas no tape: a denúncia do neofascismo que vive despoticamente na música comercial.
Lado 8: luz na boca (odd objects) - na capa da caixa a foto da parafernália: um pequeno fio ilumina por dentro a cavidade bocal ao cantar.
O telefone - instrumento musical. O vocoder (sintetizador de voz): Alien, HAL 9000, a transmutação da voz humana em padrões extraterrestres (L.A. Jogo Olímpicos, ficção científica).
Lado 9: o cello solo - o violoncelo refere o clássico. *It Tango*, ou o ritmo popular.
Lado 10: Dizia Wittgenstein (o filósofo da contemporaneidade) ao qual é dedicado, juntamente com W. Burroughs, esta obra *United States*: "uma imagem não existe senão numa linguagem de imagens".
Há as luzes, as sombras, o espaço cénico, a projecção da palavra em diaporama, uma vídeo-tecnologia que envolve os músicos. O design da capa é de Laurie: aí, utilizando os mais díspares recursos gráficos, Laurie concentra toda uma nova informação.
Tal como a imagem subliminar (Hitchcock aparece de súbito nos seus filmes) a visualidade da caixa *United States* introduz-se subrepticiamente na lixeira de redundâncias gráficas das capas de todos os discos.
O disco-objecto é, em si, um mass medium. Laurie é o objecto no disco-objecto. Ao objectivar-se, ela concretiza o seu subjectivismo. Marca a História da Música.
United States: imagens que passam no espírito. Impressões. Desfilar de sons, de vozes, de palavras. Como em Klee: tornar a música visível.
A Pop-Art (no seu mais avançado grau de evolução) existe em todo

United States. Laurie cria vários níveis vocais de denotação etária e sexual (velha, adolescente, criança, homem, mulher, hermafrodita) através do vocoder. Manipula "gizmos" (aparelhos eléctricos tidos como brinquedos). Recupera o sentido da "body music" - palmas de "clapping music" de Reich; até a *Example #22* onde advoga a comunicação telepática entre os músicos.

Experimentos

Glenn Branca, na verdadeira vanguarda do rock, em 1984 compõe a *Symphony #5* e reafina as guitarras eléctricas para obter intervalos especiais - trabalhou igualmente com séries harmónicas aritmeticamente determinadas.
Rhys Chatham trabalha com sobretons ou sons parciais resultantes da seriação harmónicas e voz, por exemplo, uma dúzia de guitarras como instrumental.
A Kitchen, depois a Roullette e mais recentemente (a partir dos inícios de 80) a Knittling Factory têm sido lugares novaiorquinos privilegiados do art rock, free-rock, noise music, pop experimental na variedade inominável do pós-modernismo e da improvisação.
Zorn, com Albert Collins, expõe os músicos a diversas captações, padrões, módulos, mudanças súbitas de velocidade imprimidas à acção musical - na obra que estamos a citar, *Spillane*, os eventos musicais são dependentes da distribuição de diversos cartões.
Seria, todavia, no investimento tecnológico (do Mellotron ao Sampler) que estas situações de fuga da gramática do rock, se concretizariam numa música labiríntica, onde a improvisaçãos e excede em invenções futuristas.
Na Intermedia Foundation, Nova Iorque, realizam-se as mais auspiciosas criações multimedia.

Fluxus e o desejo à deriva

O Fluxus, movimento estético vanguardista, que incluiu músicos (como John Tilbury ou Misha Mengelberg) tinha um projecto anarco-político e um dos seus membros, Dick Higgins, criou a palavra

"intermedia" para significar a sobreposição de dois ou mais media numa acção musical.
Os duetos de Ben Neill e Nicholas Collins são deveras exóticos: o primeiro usa "mutantrumpet", com varas e bocais extras, e o segundo o "trombone propelled electronics", que consiste num computador montado no corpo do trombone cuja vara muda e acciona as várias funções do computador. O fetiche do feeback anima a maioria das acções de vídeo música.
Estas situações vão ao encontro da teoria de Heidegger do "uso técnico da tecnologia", onde se estabelecem confrontos inesperados entre o subjectivismo e a tecnologia.
A "máquina de desejo" de Deleuze não é binária nem unitária mas múltipla.
A NMI multimedia consiste na vivência ou na experimentação das "máquinas do desejo".

11 Novas Músicas e Improvisação

11.1. Novas Músicas/New Music

New Music, "Nova Música" é um termo que se tornou denominador comum de práticas musicais pós-modernas numa acepção da Musicologia mais recente.
É certo que na Historiografia Musical o significante "nova música" existiu sempre para indicar uma diferente e recente realidade estético-musical, mas no seu sentido mais actualizado, Nova Música ("new music") é um fenómeno a partir da diversificação dos géneros musicais mais evidentes desde os anos 60 e da tomada pública de consciência da pós-modernidade.
O "moderno" seria o académico, o estabilizado por leis pretensamente imutáveis que regulavam os comportamentos musicais num esforço totalitarista da ideologia classista ocidental.
O termo Nova Música é classificável, portanto, dentro da área da Música Contemporânea, como criação pós-moderna.
Em 1962, num manifesto assinado por Joseph Pinelli, dizia-se que "a Nova Música é um grito de liberdade, de realização e revitalização, e é a mais positiva erupção da revolução humana a decorrer na Arte". Esta postura iria abrir as portas a uma torrente admirável de novos estilos, géneros, idiomas e até linguagens musicais. Nos fins dos anos 80, o epíteto "nova música" começa a deteriorar-se em certas réplicas musicais pretenciosamente vanguardistas, tipo New Age e correlativa pseudo crítica.
É claro que deste cômputo se excluem os músicos tradicionais, clássicos, populares, ou neoclássicos (compositores e intérpretes), excepto referindo aqueles cuja música foi seminal e historicamente decisiva para o futuro de Novas Músicas. Não se trata de compartimentar a acção musical, já que na era pós-moderna qualquer músico está esteticamente livre para tocar qualquer Música.
Ravi Shankar/Menuhin, Corea/Gulda são relevantes reuniões de compositores-intérpretes. E Pendeerecky trabalhou com a "música do mundo" e o jazz de Don Cherry; Pierre Boulez executou com o seu Ensemble Intercontemporain obras de Frank Zappa.

11.2. Do Free Jazz ao Jazz Off

Foi notório que dentro do Jazz, nos anos 60, se passou a revolução mais radical ao nível desta expressão negro-americana.
No Free Jazz abandonou-se o ritmo regular, contextos harmónicos-melódicos, e praticou-se uma improvisação total, com inclusão de novos instrumentos; um período convulso, ainda hoje incompreendido, cujos heróis são, entre outros, Albert Ayler, John Coltrane, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Don Cherry - desde logo uma reformulação técnica e teórica abre o Jazz e hibridações, múltiplas combinações e enriquece a sua estrutura de conhecimentos cientifico-musicais e/ou experimentais.
Era o Jazz-Off. Onde poderiam ser incluídos a A.A.C.M. (Nova Música de Chicago), a JCOA (guilda nova-iorquina) e um ramo de tipologias jazzísticas: Jazz Electrónico, Jazz-Rock, Jazz-Fusion, Etno-Jazz, Third Stream, etc. ... e nomes como Wayne Shorter, Courtney Pine, G. Osby, US3, John Carter, Joe Zawinul, Paul Bley, Ed Blackwell, De Johnnette, Carla Bley, M. Mantler. P. Motian, Pat Metheny, Anthony Braxton, Miles Davis, Shakti, Anthony Davis, J. Stibin, K. Velebny, Ganelin, G. Russell, estão entre os mais importantes.

11.3. Nova Música Electrónica

A electricidade desde o princípio do século que permitiu a construção de instrumentos electrónicos (exs.: Trautonium, Theremin, Ondas Martenot) ou a electrificação de instrumentos acústicos (no Jazz e na música experimental). A Música Electrónica surge em estúdio nos anos 50 - é a maior clivagem na História da Música - pela primeira vez os sons naturais são substituídos por sons artificiais, estes electronicamente produzidos (nomes como Eimert, Stockhausen, Appleton, Babbitt estão entre os notáveis).
Para a formulação de uma Nova Filosofia da Música, John Cage compôs *4'33"* e a obra consistia em quatro minutos e trinta e três segundos de absoluto silêncio de absoluto silêncio.
Mas nos anos 70 com a construção em série de instrumentos

electrónicos portáteis, a música electrónica iria progressivamente trocar os estúdios para as execuções com intérpretes ao vivo, é a "electronic live". Em 69 os Beatles incluem o sintetizador em *Abbey Road*. Walter Carlos interpretou Bach nos sintetizadores, originando uma nova estirpe de intérpretes dos clássicos, esteticamente uma desilusão.
O rock alemão (Schultze, Tangerine Dream, Kraftwerk, etc. ...) recorreu exclusivamente a automatismos electrónicos, numa recuperação do futurismo, e a projecção de Steve Wonder ou similares deve-se à utilização de parafernálias electrónicas.

11.4. Música Concreta

A Música Concreta surgiu simultaneamente com a Electrónica, o seu instrumento é o microfone. Consiste na captação eletromagnética de sons naturais (ou "concretos") para posterior trabalho de montagem, mistura, colagem, metodologia similar à cinematográfica. Pierre Shaeffer e Pierre Henry são os seus famosos pioneiros. A música concreta reflectiu-se extraordinariamente no rock (*Sargent Pepper's* dos Beatles, *Ummagumma* dos Pink Floyd) até Brian Eno, grande manipulador de bandas magnéticas.
A música concreta surgiria, quase indestrinçável, acusticamente miscigenada com música electrónica (Pauline Oliveros, Lejeune, GRM, John Oswald ...)

11.5. Música Electronicamente Processada

Também o grande significado da electrónica teria sido o estabelecer de uma relação entre instrumentos acústicos e os electrónicos e na proliferação de dispositivos sonoros com diversificadas e específicas explorações musicais: primeiro os sintetizadores; os sequenciadores; os samplers (estes nos anos 80, instrumento concretista que recolhe amostras sonoras) ; até às grandes máquinas cibernéticas de música como o "Fairlight" ou o "Emulator", o "Synclavier", vulgarizadas nas suas potencialidades nas workstations, última palavra em laboratórios de música electrónica

portáteis, e aos controladores digitais do sopro, voz, percussão e cordas.
Também formulações da Música Mimética onde timbre, texturas sonoras e combinações rítmicas podem ser electronicamente simuladas (como simular o som dum trompete, ou uma secção de cordas sinfónica, ou a voz humana).
Nos anos 80 destaca-se a Música Interactiva, um cenário onde os instrumentos estão conectados via MIDI e manipulados com computação ao vivo e em tempo real, até à transmissão via satélite de Alvin Lucier o que liberalizou também a Nova Música Electro-Acústica (Teitelbaum, Risset, Eloy, GRM, Paul Lansky, Berio, Subotnick, Schwartz, Curran, Stockhausen).

11.6. Nova Música Improvisada

A improvisação (existente em todas as músicas do mundo) foi paulatinamente execrada pela música clássica ocidental, in extremis com Webern, no serialismo e no pós-serialismo. Noções como Música Aleatória (fruto do acaso ou da escolha do intérprete) e da Música Experimental onde se tentavam as mais variegadas invenções sonoras (com Cage sobretudo), até às metodologias insuspeitadas da Nova Música Improvisada de inspiração jazzística, uma herança do Jazz e a afirmação artística de grandes improvisadores como Guillou, Palm, Portal, Bezançon, Rzewsky, Henker, Globokar, Gaslini, Evan Parker, Gruppo Nuova Consonanza, P. Oliveros, Incus, MEV, AMM, Breuker, Ned Sublette, o próprio Stockhausen.
Na preparação de instrumentos, manipulações instrumentais heterodoxas, discursos à deriva, raríssimas lições de espontaneidade, intuição e imaginação musicais (C. Cardew, Derek Bailey, Alvin Curran, Steve Lacy, ou os mais na moda vanguardista como Elliott Sharp, John Zorn, Fred Frith, The President, Urban Sax, Miniature, J. McPhee).

11.7. Pós-Minimalismos

A música minimal surge em simultâneo com a música para computador e o free-jazz, decidindo-se por um grande despojamento de ornamentos, por uma utilização económica de matérias sonoras e regida por princípios estruturais muito simples. Conceptualmente ligado à músicas do oriente (sons de longa duração, novas afinações instrumentais) mas também ao repetitivismo, alegoria aos automatismos das máquinas e às músicas primitivas. O Teatro da Música Eterna de La Monte Young, Reich, Glass, Riley foram os seus pioneiros. Mas o minimalismo iria ressurgir em obras de foro mais expressionista , de exóticos tecnicismos. Andriessen, Simon Ten Holt, Steve Roach, Dreiblat, George Lewis, Glenn Branca, Rhys Chatham, Phil Niblock, Tom Johnson, John Adams, Eliane Radigue, Nyman, Vaggione, e.a.
Sintaxes repetitivas, de inspiração minimalista como que contagiaram toda a Nova Música.

11.8. Nova Música para Computador

A cibernética entrou na música nos anos 60 e o computador passou a ser não só o auxiliar do compositor (na dita "música assistida por computador") mas também servindo de instrumentos musical. Operações a velocidades humanamente impossíveis, capacidade ilimitada de armazenar sons (texturas, timbres, estruturas) e criá-los por síntese, sobretudo a versatilidade morfológica (não raro cada obra significando uma nova forma). Se Xenakis Hiller, Risset são nomes pioneiros, hoje Chowning, Obst, George Lewis, Truax, MacNabb, Machover, Viñao, são ilustres nesta nova arte musical, a qual depende fundamentalmente da produção de sínteses sonoras como patentes científicas dos autores.

11.9. Músicas do Mundo

A considerada "música do mundo" ("world music") provém de uma acelerada inter-relação entre a música ocidental e as músicas

dispersas pelo planeta.
Mas no pós-guerra, com o incremento dos meios de comunicação de massa e a crise do colonialismo, os povos trocavam entre si ideias musicais antes aparentemente irreconciliáveis. A inspiração e a cada vez maior convocação de músicos indígenas vem do Continente Africano, Índia, Indonésia, Japão, China, Brasil, América Central, América Latina e de notórios regionalismos asiáticos, europeus e até australianos. Não apenas as concepções rítmicas e as correlativas percussões são assumidas na Nova Música, mas toda uma luteria instrumental, ideologemas, formas de transmissão oral ou sinalética da música.
O grupo Paul Winter Consort relacionou, anos 60, o Jazz com as músicas indiana e balinesa. Ravi Shankar, que apareceria em Woodstock, deu a conhecer popularmente novos critérios de virtuosidade e mais ainda: elevou universalmente a dignidade dos instrumentos autóctones extra-europeus.
Fixemos algumas intensidades tropicais: *Triste Bahia* de Caetano Veloso, *A Chamada*, de Milton Nascimento, o reggae exodus de Bob Marley. Uma onda de brilhantes músicos como Oregon, Codona, Lee Scratch Perry, Paul Horn, Human Music, Hermeto Paschoal, A. Piazzola, Alice Coltrane, até aos actuais Jon Hassell, Eno, Byrne, Glenn Velez, T. Gurtu, M. Dibango, F. Musa Suso, G. Osby, numa ligação inesquecível de mundos reais e imaginados e concretização do ritual da "música do mundo".
Bartok, Satie, Gurdjieff, Dane Rudhyar foram alguns dos seus profetas.; e virtuosos como o flautista Jean Pierre Rampal que interpretou obras de Ravi Shankar abriram novos espaços à fusão.

11.10. Produção e Eicher Still

Muitos produtores marcaram a vida musical dos últimos anos (Van Gelder, Thiele, Laswell, Gebers, Macero, Rundgren, Bonandrini, G. Martin, Eno, Munkacsi, Prince, tantos mais).
O produtor coordena o resultado sonoro da acção musical de um solista ou de um grupo para disco, vídeo, actuação ao vivo. Mas o mais representativo será o alemão Manfred Eicher, que dentro de

uma concepção sonoplástica polida, inconfundível em qualidade e bom gosto, se rodeou de grandes músicos (de Jarrett Corea, Garbarek, McLaughlin, M. Monk, Surman, Doran, Erskine, S. Swallow, Gary Burton, H. Pepl, C. Bley, Micus, Walcott, L. Shankar, Naná Vasconcelos, Gismonti ...) e preferiu factores ambientais e líricos em detrimento dos hiperexpressivos. Uma ramificação remota do pan-modalismo de Olivier Messiaen e Stravinsky, manancial inesgotável do lirismo melódico, de toda a Nova Música.

11.11. Rock Art e Pop Experimental

O rock evidenciou-se durante trinta anos pelo uso de ritmos binários, processos de colagem, fórmulas instrumentais vindas dos "rhythm and blues" que se iriam especificamente consagrar nas suas etapas históricas:
O rock progressivo, o heavy metal, o punk, tecno-pop, rock electrónico, rap, etc. ... mas independentemente destas práticas formalistas, houve sempre agrupamentos ou músicos que procuraram linguagens alternativas para o rock dentro de uma necessária dignificação intelectual. Soft Machine, Syd Barret, Zappa, Cromagnon, Patto, Hillage, Beefheart, Faust, Conrad, L. Reed, B. 52, Henry Cow, Patty Smith, Nico e Velvet Underground, Gist, Residents, J. Cale, Material, Bowie, Devo, Annette Peacock, Gottsching, Throbbling Gristle, League of Gentleman... esta atitude marginal em relação à mercantilização convergiu, nos anos 80, para a melhor música de rock e foi o único sinal da sua sobrevivência estética frente à alienação avassaladora dos vídeo-clips e do disco-sound, que mediocrizaram esta tipologia musical. Conceitos, mesmo os mais avançados de performance musical, de novos ritmos, de ruídos ou timbres encantatórios, aventuras tecnológicas também, como em *United States* de Laurie Anderson, nos Lounge Lizards, Fripp-Eno, Talking Heads, Richard Pinhas, J. Landry, L. Pickett, P. Gordon, Einsturzsende Neubauten, Lolo, Negative Land, Prince, os recentes King Crimson, as manobras estéticas de Zappa, David Sylvian, Holger Czukay, Arrigo Barnabé, Art Zoyd, Ronald Shannon Jackson, Bill Laswell, David Fulton ... Também os grande shows multimedia

de clássicos como os Who, Pink Floyd, Stones, Gabriel, Wonder, Iron Maiden, etc...

11.12. Teatro Musical, Performance e Instalação

No teatro musical não deve entender-se "música para teatro", mas sim no sentido em que o teatro é assumido na representação musical. Desde o happening dos anos 60 com Fluxus, Cage, Moran, Kagel; as cenografias dos 70 com Stockausen, Berio, Nono, D. Schnebel, Henze, Bussotti, Cardew, até às ramificações do Jazz (Art Ensemble of Chicago) na música de intervenção (Scratch Orchestra, Liberation Music Orchestra) os músicos relacionam os sons com a concepção teatral/ritual.
A performance art, que significa a arte da acção corporal, não é apenas significativa nas vedetas do rock (Jagger, Iggy Pop, Tubes, Jim Morrison, Michael Jackson, Boy George), como que adjectiva e especifica a acção do músico (Glenn Gould, Han Bennink, Sex Pistols, Laurie, Cecil Taylor) e para lá das músicas de carácter dramático (como Ópera ou o Teatro Kabuki) fez reconsiderar a missão do intérprete.
Também instalações musicais. *Instalação* é a apresentação de objectos sonoros, visuais, mesmo multi-sensoriais, criando uma ecologia especial em cada obra. São famosas as instalações musicais de Max Eastley, Eno, Yoko Ono, Juan Hidalgo, Hans-Karsten, La Monte Young, Vostell, Paul Panuisen, Cage, Cardini, Kagel, Riedl, Moran...
São sectores da Música Nova onde avulta a influência artística de Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys, Pina Bausch ou Bob Wilson.
Exemplo português de teatro musical: *The Cage* de concerto-manifesto Constança Capdeville para ensemble com declamador/ proclamador, piano nas teclas e nas cordas, sax tenor de Jazz, vocalismos, festa, movimento cénico e espacial do som, etc...

11.13. Percussão e Vocalismos

A música de percussão entraria definitivamente na História da Música Contemporânea em 1933 com a execução da obra *Ionisation* de Edgard Varèse; criou-se uma escrita específica para este naipe instrumental e alargou-se a sua panóplia. As Percussões de Estrasburgo são o agrupamento mais decisivo e em todo o mundo surgiram intérpretes e compositores especializados. Solistas como Gaskel, Gualda, Drouet, Neuhaus antecedem posturas da Nova Música de percussionistas como Bill Brufford, Stomu Yamashta, D. Van Teighem, o M'boom de Max Roach, Previte, Oxley; ou os espectaculares bateristas de jazz-rock, ou os eminentes executantes Milford Graves, Pleiâdes, Kroumata, Fink, P. Favre, Vesala, etc....
A voz evoluiria desde o neo-romantismo para tratamentos exteriores ao "bel canto" (a maneira de cantar dentro do academismo ocidental) e com Berio, Ligeti, Boulez, Nono, Zappa, as emoções do choro ou do riso, o bocejo, o yodl, extraordinários efeito labiais, linguais, palatais, nasais, peitorais, ventriloquismo, ou da laringe; grandes tessituras corais como em Xenakis ou Penderecky; consideração das especificidades do canto nas diversas civilizações e culturas do mundo. Cathy Berberian é o génio dos vocalistas contemporâneos. Na Nova Música Vocal e realizando os mais díspares projectos predominam Meredith Monk, Laurie, Jay Clayton, Diamanda Galas, David Hykes, Ph. Minton, Joan La Barbara, Jeanne Lee, Maggie Nicols, Shelley Hirsh, Demetrio Stratos, etc...

11.14. New Age e Músicas Funcionais

Um movimento de origem californiana que iria aderir ao epíteto de Nova Música é a "New Age". "New Age" é conotável com literatura "fantasiosa", ou a "pós-holocausto", com a astrologia e o ecumenismo, com magias e dietas. A Música New Age represente o eclectismo, a polivalência ambiental, o kitch transfigurado no romantismo, tecnologicamente subserviente, as imbuída duma ideologia pacifista.

Sons duma corrente de água , ao longe, e com delay; uma shakuashi, flauta japonesa; uma voz computadorizada; uma inspiração zen-schubertiana; uns acordes de Gymnopedies de Satie; um coro electrónico de timbre standard em estéreo; uma boa produção sonora e com as mais belas e exóticas paisagens do planeta para a realização de um laser disc. O Kitaro de "A Rota da Seda", o Apocalipse de Ron Hubbard. Foi pela tecnologia do laser disc, do CD que a "new age" se expandiu em grande estilo comercial e se instalou em todas as casas onde habita a passividade do auditor musical. Uma indústria, juntamente com a Musak (esta sendo "música planificada) para bancos, supermercados, pavilhões, ruas...). Junto à New Age nasce uma indústria planificada discográfica: Sons da Natureza para ambientes conceptuais e concretistas. "Mude de ambiente acústico, oiça Música da Natureza, ao pôr do sol em Cabot Cove, num dia de verão, mas de preferência veja-se e oiça-se no laser disc", como num "flash" de Philip Dick.
Também entendemos como "músicas funcionais" as músicas ao serviço de outras artes. No teatro o pós-modernismo é evidente pela multiplicidade de estilos e gostos musicais, e têm prevalecido a estética musical Brecht, Eisler/Weil para teatro e o intervencionismo musical dos "teatros de acção" (Bausch).
O mesmo se passando com a música para dança onde a opção estética se tornou polivalente mas com os declaradamente pós-modernos-e-ex-minimalistas tal como Reich, Riley, Glass, Adams, Andriessen, P.M. Hammel. Também no cinema e na esteira dos vanguardistas como Fano e Chion, e com Glass ("Koyaanisqatsi"), John Williams ("Star wars"), David Linch ("Eraserhead"), Wendy Carlos ("Tron"), Vangelis ("Blade Runner"), favoritos das massas cinéfilas.
"Stalker" de Artemiev, "Birdy" de Peter Gabriel, "Down by the Law" de Lurie, "O Último Imperador" de Riyuchi Sakamoto, são participações musicais importantes para a Nova Música de Cinema. E um ressurgimento meteórico da música de cinema da idade do ouro como Schriffin, Morricone, Mancini, Rota, Prévin, Berlin, Bernstein, D. Ellington, música funcionalizada pela performance art tem um eloquente exemplo em *Maximizing the Audience* de

Wim Mertens e grandes mestres da performance como Hermann Nitsch, Ch. Kubitch, Michael Snow, Paik, Byrne, Beuys, tal como o profeta da performance art, o futurista Marinetti, são também músicos.
Música para vídeo tem origem na video-art de Nam June Paik; músicos que trabalharam video-art são, entre outros, Kagel, Glass, Berhman, Reich, Ashley, Zappa, Residents, Vostell, Tardos, Byrne, Eno, Gillette, Viola, MacLaren...
Opostamente à liberdade criativa, e numa contaminação extra-musical, está o decorativismo, o fútil, o efémero, o servilismo conceptual como resultado da prepotência técnica dos massmedia, caucionados pelos muso-burocratas ao abrigo duma política de favores e de modas.

11.15. Nova Instrumentação e Nova Notação

Foi também Varèse quem afirmou que o futuro da Música estaria nos novos instrumentos a inventar (1919).
Durante este século os instrumentos tradicionais são alterados (como o piano preparado de Cage que consiste na introdução de objectos diversos nas cordas), abundam construtores de instrumentos, guitarras mistas de Reichel, inumeráveis efeitos, eléctricos e electrónicos (Stockhausen), técnicas recentemente codificadas (sopros circular e contínuo nos instrumentos de vento), jogo com ressonâncias naturais dos espaços onde se realiza a música (Oliveros, Bayle, Pousseur). Músicos, como Nancarrow e os seus pianos mecânicos, as orquestras de instrumentos inventados por Harry Partch, as esculturas sonoras dos Bachet, os instrumentos da música subaquática de Redolfi, as "mãos" electrónicas de Waisvitz, a gaita de foles de I. Wada, os gira-discos instrumentos de C. Marclay, as guitarras preparadas em instalações de Hugh Davies, a guitarra híbrida com gravador em loop de R. Fripp, os dispositivos electrónicos de A. Lucier, até à música directamente controlada pelas ondas cerebrais de Lafosse ou Rosembloom. Solistas geniais, tal como a escrita dos grandes compositores clássicos e vanguardistas, transformaram

radicalmente a identidade instrumental convencionada por metodologias de aprendizagem: Sparney e o clarinete baixo, o Khronos Quartet que interpreta improvisações transcritas de Theolonious Monk, Hendrix, T. Riley, Bill Evans, o guitarrista Elliot Fisk, S. Palm e o violoncelo, Choinaka e o cravo, Nicolet, Gazelloni, Artaud (na flauta), Tudor, Pollini, Kontarsky (piano), Evan Parker, A. Braxton (saxofone), U. Holliger (a harpa), ...e vale a regra "cada criação é o único", contra o sentido guttemberguiano da reprodução dos mesmos valores escritos na pauta.
Precisamente a musicografia (a notação) foi revolucionada: desde Ives até M. Feldman. Com quatro tipos de escrita: 1. Métrica, usada para quantificar valores rítmicos e interválicos. 2. Improvisacional: com indicações para os executantes, especificações de certas atitudes. 3. Proporcional: em que o grafismo (visual) é proporcional ao tempo musical (aural). 4. Indeterminada: diversos métodos de grafismo com as proposições, as mais inconcebíveis, como em *Stripsody* de Berberien que consiste em elementos da banda desenhada; as folhas transparentes de C. Wolff, o ecrã vídeo, a pintura, colagem fotográfica, etc.... como que se uma liberdade sem limites chegasse à escritura musical.

11.16. Interarte/Multimedia: Mixed-Media, Intermedia

De todas as relações da Música com as diversas Artes destaca-se a sobre-importância da literatura com uma progressiva aceitação da prosa e da nova poesia (concreta, gráfica, high teck) Henri Chopin, W. Burroughs, Maciunas, Giorno ... A música neste fim-de-século deixou de poder ser considerada uma arte isolada e uniu-se a outras artes (Interarte), utilizando os grandes meios de comunicação (mass media) como o rádio, o telefone, o cinema, o disco, o gravador, o computador e dispositivos electrónicos de transmissão da música (é o Multimedia); o sentido do ouvido é relacionado com os outros sentidos musicais (músicas polisensoriais) numa complexa relação de meios (inter-media e mixed-media).
É a apoteose de concepção wagneriana de Ópera. E a Nova Ópera

definiu-se neste imbróglio multimedia e interarte (com grande destaque para pós-modernistas como Glass (Akhnaten), J. Adams (*Nixon in China*), R. Ashley (*Perfect Lives*, vídeo-ópera), F. Zappa (*Hot Rats*), Andriessen (*Die Materie*)...
La Monte Young em gesto radical na sua *Piano piece for Terry Riley* (1960) mandava bater o instrumento contra a parede. Joseph Beuys cobria o piano com feltro. Maciunas em *12 th piano piece for Nam June Paik* prescrevia o uso de um garfo para esticar as cordas até estas rebentarem. Em *Improvisation Ajoutée* de Kagel o organista cospe, tosse, assobia e profere imprecações. David Tudor em Composers Inside Electronics (de 1974) construiu diversos circuitos originais. Jean-Marc Vivenza, uma nova presença filosófico-musical do futurismo, edificou um elevado pensamento histórico-filosófico sobre as praxis do aero-futurismo e estabeleceu um mundo feérico sonoro/aeronáutico em *Aerobruitisme Dynamique* de 1994.
Na Música de Hoje a futurologia é impossível porque o futuro já começou, como sói dizer-se.

Vídeo Concerto

Joseph Beuys / Nam June Paik
Concerto para dois pianos.
In memorian George Maciunas
Em 1978 Beuys e June Paik realizaram um concerto em memória do fundador do movimento Fluxus, G. Maciunas.
Se Paik estou música com Shoenberg, trabalhou com Stockhausen e Cage, e Beuys possuía uma enorme cultura musical, este concerto é sem dúvida o mais impressionante documento da música experimental.
Maciunas trabalhara com pianos preparados e a sua *Piano piece nº 13* procura instaurar o "movimento monomórfico neo-haiku, num fluxo perpétuo"; estas serão as sementes do minimalismo e da música informal e correspondem em 1963 à fundação do movimento Fluxus voltado para a performance art mas também para exaltantes relações inter-media (com Vostell, Paik, Beuys ...).
Beuys é um dos artistas plásticos mais celebrados da Arte Contemporânea e as suas performances abriram perspectivas totais

para esta nova arte da representação e do corpo. Um teatro de absurdo situado num sistema de objectos, uma nova relação com as coisas e uma filosofia do mundo de extremo diletantismo.
Paik é o fundador da vídeo-arte e as suas obras multimedia celebram outros contextos tecnológicos para lá das gramáticas cinematográficas. Ambos realizam o grande projecto de Marcel Duchamp e dos futuristas italianos.
Este filme-vídeo de Babeth, fica-nos como testemunho, o mais eloquente da música de vanguarda e a sua criação leva aos limites a noção de músico-performer.
O concerto, realizado numa galeria de arte alemã, inicia-se numa pulsão monótona, que se arrasta até ao insuportável, ao incómodo, mas também nos projecta num mundo sonoro sem precedentes. As notas no piano de Paik são situadas num aparente rigor interválico, atonalista, enquanto Beuys, vestido com o seu famoso colete de pescador, uma mochila às costas donde sai uma bengala de pastor, arrasta ruidosamente o piano. Também o diálogo introduz uma relação de fenomenologia electro-acústicas: por vezes Beuys acciona um rádio gravador portátil ou volta o microfone para o público captando os seus sons não convencionais; Paik insinua uma melopeia oriental (ele é coreano), vocalismos insólitos, ou fricciona subtilmente a cabeça do micro provocando ruídos. Música-ruído que deixa transparecer sombras impressionistas, glosa "summertime", mimetiza estruturas dodecafónicas, trabalho concretista - numa lentidão quase mórbida, instigando no assistente o desejo permanente de atingir um fim, obrigando-nos a mentalmente criarmos um rumo coerente para esse universo informal, verdadeira exasperação intelectual, mas simultaneamente maravilhante duma acção perversa, cuja complexidade emite um índice inesgotável de sentidos estéticos. Beuys dizia que o mais importante na escultura, e o seu primeiro signo, era o som. Nestes dois pianos de cauda, oferecidos como esculturas monumentais, os músicos actuam como os cirurgiões de Rembrandt da "Aula de Anatomia" numa referência abstracta a qualquer acto ritual e científico.
A câmara passa muito lentamente dum executante para outro, abrindo fissuras sonoras, cortes, ruídos, focalizando sons

ambientais e mantendo uma tensão profunda entre a imagem e o som, como descrevendo enredos psicológicos misteriosos.
A morosidade, o equilíbrio instável dos clusters (nuvens de sons) das notas dispersas, das figuras que surgem indeterminadas e sem sentido, que não pertencem a um vocabulário musical instituído em qualquer cultura definível (à excepção da citação/truncagem do tema de Gershwin supracitado) tornam este vídeo filme uma obra única e, pela sua singularidade, um dos concertos que marcam para sempre a nossa memória: compreensivelmente uma atitude artística que se torna paradigma de toda a música experimental.

Christian Marclay

More Encores
Christian Marclay é uma das mais exóticas figuras da nova música. O seu instrumento é o gira-discos e a sua matéria-prima sonora e musical são os discos.
Marclay é um manipulador deste apetrecho de reprodução musical, corroborando a tese de Walter Benjamim segundo a qual na era dos meios de reprodução tecnológica da música, esses meios iriam ser eles próprios instrumentos musicais.
A sua música situa-se assim no cerne da estética pós-modernista, através de uma sobreacumulação de materiais, de citações, de construções musicais que se desviam do original. Vi, em Nova Iorque, no início de Outubro, uma instalação sonora de Marclay "Queda de Água", (que consistia num escadote com um gravador em cima e donde deslizava lentamente, de uma bobina, uma banda magnética, que por sua vez era puxada pela outra bobina a girar em sentido contrário).
Marclay participou em muitas e importantes obras da *new music* americana.
Em vez de anunciar que, como intérprete, vai tocar as composições de determinado(s) compositor(es), Marclay avança a proposta de tocar segmentos de discos de Strauss, Cage, Chopin, Zorn, Frith, Armstrong, Callas, Hendrix, e dele próprio.
Ainda como especificação mais exótica: embora todas as obras tenham sido "tocadas" integralmente, sem truncagens, em John Cage várias espiras de discos foram isoladas e coladas

posteriormente num single, e Louis Armstrong foi "tocado" em grafonola.

John Zorn

Cobra

John Zorn desde 1980 que se tem evidenciado na cena da Nova Música americana sem uma vinculação restrita a determinados estilos ou tipologias.

Assim Zorn organiza, como compositor, discursos à deriva, inclui improvisação tal como no jazz tem função primordial, mas também arregimenta, por outro lado, a interpretação musical em rígidas convenções.

Atento aos fenómenos mais avançados do conceptualismo (a maneira de conceber a música) Zorn tornou-se um notório saxofonista em débito para com Parker e Ornette) mas também poli-instrumentista.

Certa fuga à ortodoxia e ao academismo levam as suas execuções musicais para o campo da performance-arte. *Cobra* é uma forma de teatro musical: organizado em duos, trios, ensembles, combinações singulares de instrumentos. Zorn assume a função, não de regente orquestral, mas de "ponto" do teatro e pelas suas insinuações vai orientando as diversas atitudes musicais. Uma espécie de guerrilha musical, como explica no texto que acompanha o disco, que se inspira em tácticas dos jogos de vídeo (um conceptualismo). Como no herói-violoncelista de banda desenhada Zil Zelub o seu corpo é fragmentário (os braços e as pernas, a cabeça, as mãos, as orelhas, separam-se do corpo - e as aves daquele ambiente pós-holocausto são de plástico.

Esta estética inovadora distingue Zorn dos produtos mais estandardizados do mercado das ideias musicais e afirma-o como uma das mais significativas figuras da pop experimental.

Em *Cobra* muitas linguagens da música de hoje, a sua fragilidade dependente deste eclectismo, desta abertura sem limites à expressão e às codificações; é uma música totalmente improvisada mas rigorosamente dirigida por Zorn, plena de grandes solos, diálogos magníficos, discursos inovadores. Também jogos de clichés e estereótipos ironicamente intrometidos no devir musical e, graças

aos seus executantes, zonas inolvidáveis de virtuosismo musical.

Este tipo de formações, já há muito praticado por solistas de jazz contemporâneo, parece ser uma tendência forte para a Nova Música, e teve um auspicioso começo em *Cobra* do mesmo Zorn.

Com uma elite de grandes improvisadores, a concepção de Zorn foi criar pequenos grupos e duos (sempre em confronto) e tem como resultado uma extrema multiplicidade de linguagens.

Tudo parecia aparentemente fácil como no gesto arbitrário de conjugar várias linguagens pessoais e expô-las nos seus estilos, se a qualidade destes executantes não fosse superlativa). Guitarristas: Bill Frisell, Fred Frith, Elliott Sharp; percussionistas: Gerry Hemingway, Joey Baron, Sam Bennett, Ikue Mori; contrabaixo: Mark Miller, Mark Dresser; voz Tenko; saxofones: Ned Rothenberg e Steve Coleman; cello: Tom Cora; electronics: N. Collins; gira-discos: Christian Marclay.

Zorn é o "ponto", ao seu lado luminárias da nova música como Elliott Sharp, Arto Lindsay, Bill Frisell, Fred Frith, Christian Marclay, Wayne Horvitz, Bob James, Zeena Parkins, entre outros; em funções experimentais especializadas (a harpa de Zeena serve de exemplo) ou desviados da sua habitual prática instrumental (serve de exemplo Bob James em bandas magnéticas).

Uma obra aberta para aqueles que querem conhecer outras músicas. Um texto informativo na capa esclarece os modos de produção.

Talvez o mais abstracto trabalho de Zorn, por si isso mesmo talvez o mais complexo e fundamental.

A improvisação, tal como qualquer composição, assegura a estruturação de discurso através de estratégias distributivas. Assim o fluxo da improvisação, ou das variadas improvisações, é condicionado por uma distribuição dos discursos que se realizam através da notação ou oralmente, e assim situa no espaço e no tempo as intervenções solísticas ou colectivas; uma espécie de táctica de guerrilha surge inadvertidamente estimulada pelas próprias estratégias organizativas de Zorn.

Um "patchwork" encantatório, num disco que definitivamente nos seduz pela variedade.

Se o videólogo Paul Virilio caracterizava a linguagem vídeo como "o discurso da velocidade", o conceptualismo de Zorn infere esta ilação: os 26 temas, que nos deixam a sensação que poderiam ser muitos, muitos mais, decorrem vertiginosamente em criações delirantes, como se ao ouvir o CD estivéssemos a assistir a um concerto explosivo, frenético, contagiante de emoção.

Cobra é a consolidação dum dispositivo pulsional imprevisível, por isso mesmo um acto de vanguarda.

John Cage meets Sun Ra

Esta é uma raridade discográfica em termos absolutos. O encontro entre o grande compositor e talvez o mais importante músico-activista do séc. XX, John Cage, com a enigmática figura do jazz avant garde Sun Ra, tem o significado imediato da comunicação entre linguagens musicais tão díspares e separadas como o jazz (com um academismo já próprio e formalizações historicamente definidas) e a música experimental (na sua linguagem aberta às expressões não-classificáveis). Cage lê textos de Joyce, pausadamente, dispersos nos silêncios imponentes, ritualizações obscuras; a orquestra de Sun Ra toca fanfarras, enlouquece no free-jazz, movimenta-se num clima de magia negra.

Os mitos: o budismo-zen de Cage e a capacidade única de metamorfosear dos discursos dos músicos de Ra apenas pela sugestão, pela regra introspectiva, pela conceptualização da própria matéria sonora. O fantástico em Sun Ra, com as memórias dum antigo Egipto, as premonições das viagens galácticas e a força visceral do jazz.

Os dois músicos estabeleceram, para a gravação deste concerto, uma teatralidade imprevisível, onde a improvisação jazzística é conduzida a uma rede aleatória (fruto do acaso) de posturas cénicas, gestuais, criando o momento próprio para a consagração dum rito.

Temos no jazz muitos exemplos desta comunicação entre a música negro-americana e a música clássica ocidental: e outras motivações teorizadas no termo "Third Stream" da autoria de Gunther Schuller; mas nenhuma obra como esta atinge um tão elevado nível de entendimento espontâneo, como que se o jazz (de Sun Ra) fosse preservado na sua total integridade e que a música de vanguarda

de Cage se realizasse através do jazz, como o poderia fazer em qualquer outra linguagem musical.

Um disco que é o abalar das fronteiras que ainda hoje, a um lustro do século XXI, separam músicos, públicos, idiomas musicais, afinal a prova mais extraordinária de que os preconceitos arreigados nos espíritos retrógrados e conformistas são, e sempre foram, causa da incomunicabilidade e da estagnação. Um disco a ouvir com cuidadosa predisposição, como quem se prepara para ir a uma festa sob o tema de "absurdo", e aí procure viver intensamente.

Imprescindível para os admiradores de objectos discográficos maravilhosos.

Chick Corea/ Steve Kujala

Voyage

C.C. piano: S.K. flauta

Se o duo Corea / Gulda é uma aplicação determinante da música ocidental no jazz e do campear da improvisação, a reunião de Corea / Kujala é indubitavelmente Música Contemporânea Improvisada.

Do mais belo de Corea. Do mais belo de Kujala.

A temática está fecunda em momentos líricos.

Suponhamos que é tudo interpretação de composições de Corea. Mas sabemos que essa composições nasceram duma série promíscua de improvisações, de invenções. Não é uma composição dirigida a "seja quem for que saiba ler as pautas" - ela dirige-se à invenção bilateral de Kujala e Corea. Corea e Kujala improvisaram muito tempo juntos. Cristalizaram uma composição. Essa composição serve de polarizadora de execução improvisada. Os grandes músicos virtuosos dispensam consultar a pauta nas suas interpretações definitivas, num investimento da memória audio-visual. Daí o epíteto de compositor/intérprete se adequar perfeitamente a Corea/Kujala. Corea praticou dez horas por dia na Julliard School sobre clássicos durante alguns anos em que foi aluno.

Com *Circle* de Corea + Braxton + Altschul + Holland, Corea aceitava um sistema de improvisação sem limites. O único sistema de estruturação era a simples comunicação de uns para outros. Ao estudar Bartok, Corea concretizou a ideia de que certas

composições do mestre húngaro não passavam de arranjos sobre temas folclóricos. Isso levou-o a compor sobre o folclore. Um folclore imaginário, baseado numa morfologia implicitamente bluesy e em áreas estruturais deliberadas (modos, escalas, ataques, intensidades, timbres).
O som (pitch) de Kujala é límpido, à maneira dos flautistas clássicos ocidentais. Sem grandes inflexões, sem abusos de trilos ou intervenções experimentalistas do sopro. A melodia temática é cromaticamente trabalhada, e estruturas tímbricas estão muito definidas no piano e na flauta.
No jazz, e Louis Armstrong é exemplificativo, havia o tema, a variação e a paráfrase temática baseada na estrutura harmónica; a frase pressupõe grande invenção rítmica e melódica sobre uma grelha de acordes em Parker e sobre uma generalidade de parâmetros no free.
Com Corea recuperam-se as formas melódicas (clássicas e jazzísticas) e o elemento teleológico (que vai do princípio para um fim determinado).
Por exemplo a free music é não teleológica - o fim não está previsto.
Corea está na senda de grandes compositores americanos (de Gershwin a Schuller a T. Williams) que pretendem reformular novas modalidades musicais. Mas diferentemente destes, Corea / Kujala intervém no elemento rígido da notação para improvisarem, decorarem, envolverem, fugirem, encontrarem-se em uníssonos (ocasionais ou pré-estabelecidos) sem jamais descurarem o equilíbrio das alturas.
Voyage é simultaneamente rico na composição (de elevado teor lírico) e na improvisação (que é um "divertimento" sobre a musicografia). A tensão-repouso desaparece, por vezes, para preferir zonas inteiras harmonicamente homologadas, de radical teor impressionista (Debussy, Ravel ...). As variações modais não alteram o estilo de Corea no piano (entendendo aqui estilo como uma idiossincrasia do timbre). Repare-se: um Steinway tem o timbre diferente dum Petrov. Mas o "som" de Corea mantem-se igual em ambos, apesar de Corea considerar que um Mark Allen é o mais próprio para si.

De que modo surge esse timbre tão característico e individualizado? Na escolha dos acordes, na relação interior entre os dez dedos das mãos em que cada um ataca com o seu peso, larga a nota, percute-a, roça a tecla, encaixa esse pitch entre a flexibilidade das notas, usa os pedais subtilmente, logo com FFF.
Kujala movimenta os dedos nas pastilhas, procura sobrepor notas na rapidez da leitura, desenvolve os signos psico-fisiológicos, modifica levemente a posição da boca, da língua, dos lábios, dos braços.
Vê-se assim como uma composição, a mesma composição, se altera no devir da improvisação mas sem haver mudança na substância da sua especialidade. Um típico Eicher Still. Com o seu mais eloquente cultor: Chick Corea e o seu mais diáfano executante, Kujala.
E Eicher sabe devolver à matéria acústica estes tão ínfimos pormenores.
Discurso leptológico, isto é, subtil e minucioso.

The Carla Bley Band

Musique Mecanique
C.B. - org. Toy p., p.; Michael Mantler - tp; Alan Braufmon - as, cl, fl,; Gary Windo - ts, bcl; John Clarck - fh; Roswell Rudd - tb, voc; Bob Stewart - tuba; Terry Adams - p, elect. Org; Steve Swallow - bg; Charlie Haden - a.b.; D. Sharpe - drms; Eugene Chadbourne - el. Guitars, walkie-talkie; Karen Mantler - glock. Prod: Carla Bley.
A noção de que a música de dança não clássica é pusilânime está putativamente expandida na musicologia académica e no senso comum.
Carla Bley, neste disco compõe para dança. Especificamente. É uma qualidade americana da sua música que a distingue do jazz (há jazz que não se dança) e do music-hall.
Mas é no music-hall e no jazz (Orff, Copland, Weil, Stravinsky) que se inspiram as suas temáticas.
O music-hall é uma tipologia de música de variedades que inclui a canção, a dança, os bailados com sketches teatrais, cómicos ou dramáticos, e a pantomina (J. Feschotte).
A música de dança propriamente dita fundamenta-se no passo de

marcha, dos ritmos marcados e isocrónicos com entrechoques repetidos e, acima de tudo, (A. Machabey) "a dominação absoluta das leis mecânicas que presidem ao equilíbrio do corpo, do seu centro de gravidade", onde todas as figuras melódicas se encontram suspensas.
O arabesco, a paragem, o batimento, a reviravolta (coreográficos) estão sempre "submetidos ao tempo que organiza o passo e que engendra a figura".
Retorno a intervalos, iguais, tomadas temáticas na improvisação, regularidade e uniformidade.
Não se confunde o compasso com o ritmo podendo existir diferentes ritmos no mesmo compasso.
A percussão toma um lugar essencial. Mas a melodia (e que maravilhosas invenções!) que Carla Bley desenhou na composição com os seus intervalos específicos e os seus acentos peculiares é que marca decisivamente o destino das improvisações. Na música de dança improvisa-se sobre a melodia temática que é o gabarito do movimento.
Pode-se perguntar: mas que tipo de dança?
Muito logicamente uma dança contemporânea inovadora, para lá dos estereotipos rítmicos, cuja performance do dançarino (qualquer pessoa a pode dançar) se entrega às mais inesperadas posturas coreográficas ou muito facilmente desenvolve sistemas de colagem ou adaptação de danças marcadas e datadas (tango, valsa, marcha, calipso, rumba, swing ...).
Qualquer obra de Carla Bley apresenta esta modalidade musical.
Carla Bley parte dum princípio comumente aceite como jazz e de ritmo sincopado e oblitera-o em estruturas melódicas concomitantes ao tema. É o arranjo orquestral.
Temos que observar a cultura americana como uma cultura de massas onde os níveis de qualidade se interpenetram duma tipologia musical para outra.
Aqui a dança pressupõe um sistema gestual/corporal/ comportamental regularizado pela melodia rítmica; a dança mecaniza.
Em *Musique mecanique* Carla usa instrumentos mecânicos, próprios

da música automática e marca a base ritmico-melódica.
Esta base vai-se tornando subentendida, sub-reptícia e é sobrepujada por fulgurantes solos. Mas a alegoria melódica, a simbiose dos ritmos dançáveis com as estruturas poli-rítmicas que se suspendem em vertigem e caem (sempre) na figura marcada, individualiza a frase temática e os seus pontos de fuga para as paráfrases.
Interessa ver que Carla Bley no seu papel de compositora notável na nova música, escreve sobre esses sabores lânguidos da melodia de dança, transmite aos músicos uma energia rítmica observada nas formas mais complexas do music-hall.
O humor inteligente catalisa este regime de composição tão sui generis.
A luteria é diversa: walkie talkie, toy piano, carrilhão, orgão, sopros, máquinas de música infantis - as dinâmicas são metáforas instrumentais dessas máquinas de música mecânica.
A irónica distributiva da composição preside a outras obras de Carla Bley sistematizando sintagmas do jazz-rock, do jazz, da música de consumo, da concertante, da orquestral (especial brass band) sempre conotável como música de dança.
Um luxo mundano qualificado ao mais elevado nível de composição para um escol de grandes improvisadores.
O saber em Carla Bley é um divertimento generoso que faz despontar cálidas melodias, ritmos sensuais, dissonâncias discretas, fraseados capitosos.
Quem tem medo desta nova música de dança?

Elliott Sharp

Carbon
E. Sharp - guitarras, sopros, idiofones; David Linton - bateria; Bobby Previte - bateria, e. a.
Elliott Sharp abriu novas perspectivas à nova música improvisada numa biografia admirável: com o grupo Carbon ele usou séries *fibonacci*, que permitem realizar afinações, ritmos e formas dependentes de ordenações numéricas. Em *Fractal* usou ritmos tribais, guitarras traficadas, feed-backs, ruídos urbanos. Com *The President*, de Horvitz (+ Frisell + Previte +) apresenta-se um

músico peripatético, explorando sonoridades electroacústicas de grande teor experimentalista. Em *Cobra* de Zorn intervém como o principal solista desta orquestra-fantasma. Já em *Semantics*, de Sam Bennett e Ned Rothenberg, aliena-se no rock instrumental mais refinado e virulento. Na etiqueta independente Zoar participa com vultosas intervenções solísticas.
Os seus discos a solo *Rhythms and Blues* e *Virtual Stance* são prodigiosas demonstrações de virtuosismo em guitarra, clarinete-baixo, sax-soprano, guitarras fretlesss e preparadas, voz, computador de ritmo, guitarra-baixo.
Em *Loop*, Sharp faz uma visão retrospectiva da sua música: como guitarrista ele vai para lá do mundo feérico de Fred Frith e coordena múltiplas linguagens tímbricas.
A percussão em computador de ritmo suporta (em libertinagens isocrónicas ou em ritmos abertos) invenções vocais, melodias futuristas. O uso do E-bow, de pizzicatos incisivos, de percussões sobre as cordas da guitarra dupla, do uso concretista do micro, da licenciosa vocalização sobre este mundo estranho, subterrâneo.
Música difícil, talvez por isso mesmo a mais perene entre toda a música nova americana dos nossos dias, nova-iorquina por excelência.
Este disco, um entre a exótica discografia de Sharp, ilustra a sua faceta de multinstrumentista. O seu estilo, nos diversos instrumentos que toca, mantém-se inconfundível na sua concepção abstracta, o que faz de Sharp um músico críptico (de interpretação polivalente e inesgotável) num fraseado construído por pequenos segredos técnicos e experimentações arrojadas.
E todos os discos de Elliott Sharp são um mundo em si, singulares, sem qualquer conexão plausível uns com os outros (até pela variedade instrumental).
Pode então apreciar-se o virtuosismo deste solista.
Assim: guitarra eléctrica, uma citação brevíssima e fulgurante de Hendrix que Sharp muito admira como guitarrista; o solista evidencia a sua rapidez no dedilhado em debates contrapontísticos entre a mão esquerda e a direita, como libertadas; clarinete-baixo, onde Dolphy e Braxton são reproduzidos num contexto

ritmicamente aberto; guitarra acústica, aqui Elliott divaga sobre explorações nos modos de ataque às cordas, em ritmos dissimétricos, staccatos/fugas/ressonâncias, como em Derek Bailey ou Hans Reichel; guitarras fretless e preparada: a guitarra diz-se "fretless" quando o guitarrista marca com os dedos sobre as cordas pontos de determinadas vibrações, na extensão da corda, portanto independentemente dos trastos, em inglês "frets". A guitarra preparada consiste na introdução de elementos nas cordas ou no próprio corpo da guitarra - nesta modalidade guitarrística Sharp afirma-se como um dos mais importantes solistas, como virtuoso.
Sharp é inventor de dispositivos sonoros e instrumentos híbridos ou recuperados de músicas etno, programador de computação. Principalmente como compositor pós-modernista de visões abstractas.

Cyberpunk

O movimento Cyberpunk propõe através da colagem, da sobreposição, da rotação da câmara, uma re-leitura de auto-citações de vídeo-documentários, vídeo-arte e vídeo-música.
A diegética de vídeo Cyberpunk parte de fragmentos documentais pangeologicamente situados e submetidos a uma acção cosmética, alegoria da mutação, da guerra, da morte e do quotidiano.
Movimenta esses elementos num contexto da vídeo-arte pelos jogos de velocidades, ecos de imagem , solarizações fotográficas, sem sentido narratológico, os eventos sucedem-se em diversos espaços e em diferentes tempos (virtuais e reais).
A informação semântica está apenas evidentes nas próprias imagens (o silêncio, a metralhadora) e num entrosamento da banda sonora com a multiplicidade das visões (como flashes, vestígios da memória).
A banda sonora (proposta duma música-vídeo) recupera o sound-track de qualquer filme (sem lógica linear, apenas despojos duma composição sonoplástica) e envolvida num processo "chroma key" musical com alternâncias rápidas entre o fundo e o primeiro plano.
Nesta perspectiva o "Cyberpunk" regenera a música improvisada num contexto multimedia (CD interactivo, CD Rom, etc...).

Novas Músicas Improvisadas em Portugal

Esta reflexão sobre a Nova Música Portuguesa (NMP) exige um prévio esclarecimento do termo: NMP refere uma globalidade de actividades musicais alheias às habituais formas de música comercial, protegidas política e economicamente pela ideologia dominante e também indiferente às metodologias da música académica. Sendo assim, esta nova música não pode ser analisada a partir de parâmetros que são objectivamente adequados a todas as outras tipologias estabelecidas.

A NMP tem a sua historicidade própria, é uma filosofia singular da Música Contemporânea e na multiplicidade das suas criações (transgressão, inovação ou abertura dos discursos) realiza-se independentemente a géneros catalogados (como o jazz, o rock, etc. ...).

Vamos então ver (sendo para mim impossível contornar a subjectividade da análise), estes aspectos da NMP, tendo em conta a proliferação dos seus estilos, sub-tipos, idioletos e linguagens, vinculados à improvisação, que formulam uma discografia tópica.

Nos inícios de 60 com os *happenings* musicais de Jorge Peixinho, fulcro da revolução na Música Portuguesa, abriu-se esta Arte à situação Pós Moderna.

Entre as tipologias da Nova Música está a Nova Música Improvisada. Mas sem, por certo, sermos arbitrários, o movimento da Nova Música Improvisada começou em 1969 quando os grupos Plexus e Anar Band, e. A., se organizaram para formar a *Associação da Música Conceptual*.

Na década de 70, como vimos, a nova música portuguesa era parasitária da vida jazzística e os melhores músicos de jazz (como hoje) voltam-se esporadicamente para estes conceptualismos. É o jazz-off, a música concreta (Filipe Pires, subtil rejeição ao academismo), as clivagens (Lopes e Silva, Clotilde Rosa, o experimentalismo de C. Capdeville, A. Sousa Dias, João Pedro Oliveira, como compositor e organista, e.a....) uma espécie de banco de ensaio musical.

Os maiores estímulos para a NMP foram a luta, a perseverança, a auto-confiança, como uma corrente de energia rasgando as margens do conformismo imperante.

Certos compositores tiveram acções sobredeterminantes na NMP como será o caso de Constança Capdeville e do seu teatro musical.

Os músicos portugueses têm estado atentos à indústria de instrumentos electrónicos. Os controladores de sopro, teclado, cordas e percussão, samplers e workstations proliferam. E o computador parece contemporizar grandes antagonismos estilísticos surgindo nos mais insólitos projectos.

O leque de instrumentos acústicos é reduzido, muito denotado do jazz, e as parafernálias electrónicas não são ciclópicas, muito raramente construídas pelos músicos.

Nos finais dos anos 70, abrem-se outras perspectivas para a NMP. Até esta data encontrava-se subsidiária do free-jazz (pela agramaticalidade) e dos experimentos tecnológicos, mas nesta época já Zíngaro se voltava decididamente para a Música Contemporânea Improvisada, numa clivagem explícita com o jazz, quando esta começou a ter grande autonomia na Europa.

Nestes concertos desde o início se recorreu a novas tecnologias electrónicas de série, à performance arte, à música para vídeo, à inter-arte (ligação bilateral entre músicos com outros artistas, como actores, bailarinos, poetas, performers, etc. ...) sempre sob um prisma experimental.

Nos meados de 80 dá-se o grande *boom* da Nova Música Improvisada, cada vez pais distanciada do jazz e das práticas normalizadas. O incremento da tecnologia revela-nos outros autores que se especializam na manipulação de sintetizadores, sequenciadores, samplers e variados usos de dispositivos sonoros.

Mas também reconhecemos inovações acústicas. Na voz, o scat de Maria João (canto onomatopaico) é sem dúvida relevante. Maria João tem estado ligada aos meios jazzísticos internacionais com grande êxito e podemos considerar os seus tratamentos vocais com uma originalidade da Nova Música Improvisada que adjectiva o discurso estereotipado do jazz.

Miguel Azguime cria os Miso Ensemble, um duo perfeccionista, bem recebido nas alas do academismo, para flauta e percussões heteróclitas. A criteriosa composição licencia regimes de improvisação. Com um disco editado, 88, os Miso Ensemble são

uma delicada divergência, um desvio pragmatizante e mantêm uma actividade notória, representação instrumental acústica com enredos electrónicos, tape e récita. M. Azguime é um percussionista exponencial.
Zíngaro grava e toca sempre com alguns nomes fundamentais da Nova Música (como: J. Leandre; A. Centazzo; Papadimitriou; K. Ruddiger; Tom Cora; Derek Bailey; Roger Turner; Annette Peacock; Barre Phillips, Tok, etc.) *Jerónimos, solos* (92); *Écritures* (c/ Leandre, 93); *Once* (Company, 88). Em 89, no Canadá, grava o imprescindível disco *The Sea Beetween* com Richard Teitelbaum (luminária da música interactiva electrónica) e Telectu, 90; grava *Live at the Knitting Factory*, *Encounters II* (com Jean Sarbib) e *Digital Buiça*, 90; *Evil Metal*, com E. Sharp, 91; *Theremin Tao*, *Biombos* e *Mimesis*, 93; *Belzebu/Off Off*, 93; *Telectu/Cutler/Berrocal*, 94.
Vitor Rua, desde 1982, com Telectu, explorou diversos estilos para guitarras, stick, idiofones, máquinas de ritmo, banda magnética, numa afirmação ímpar como solista. Vitor Rua apresenta-se como uma figura charneira da Nova improvisação.
Nuno Rebelo, numa intimidade desvelada, é um compositor/ polinstrumentista do idealismo poético e situa-se em diversos maneirismos estilísticos.
Rafael Toral criou *No Noise Reduction* com J. Paulo Feliciano, dirigido no sentido de explorações texturais. Toral é uma das figuras mais interessantes da Nova Música. (CD: Sound mind sound body, 95).
Sei Miguel com os seus agrupamentos volúveis, recupera semióticas da free-music, focaliza o trompete de bolso no seio de uma panóplia instrumental tipificada no free-jazz.
Em 1991 gravei o CD *Kits* com Zíngaro: música experimental para piano preparado, guitarra traficada, electronics, rádio, da minha parte, e violino acústico executado por Carlos Zíngaro no seu estilo vanguardista.
Os concertos de Nova Música Portuguesa Improvisada complexificam-se (multimedia, luminotecnia, performance, vídeo-arte, poesia concreta, etc. ...) e conhecem um renovado culto.
A procura tímbrica é essencial e a morfologia musical depende fundamentalmente da distribuição do discurso ou discursos

musicais (arranjo), pelo interesse na diversificação das texturas, pulsões libidinais expostas na espontaneidade da execução. A Nova Música Portuguesa Improvisada é Arte de compositores-intérpretes. Música que nega a glosa, a arregimentação, que corre o risco na busca permanente da originalidade: probabilidade caleidoscópica. Esta Nova Música Portuguesa Improvisada tem congeminado obras para pequenos conjuntos musicais, sem criações monumentais, e tem sido insofismavelmente um gesto de vanguardismo, de liberdade e afirmação de improvisadores, actividade fundamental do experimentalismo.
A filosofia da Nova Música consiste esteticamente na tomada de consciência da própria inovação, o que é o seu profundo factor de racionalidade. A Nova Música é a inspiração do instante, executada como quando o compositor clássico inventa um sintagma musical. Em três possíveis modalidades: acústica (com explorações inusitadas sobre o corpo do instrumento ou a voz), electrónica trabalhando com manipulações de instrumentos electrónicos, analógicos ou digitais, e electro-acústica, (mista). Uma dependência da tecnologia superada pela invenção pessoal, como nas recolhas do "imaginário" em sampler ... A música electronicamente processada, que estabelece interdependências instrumentais via MIDI, foi iniciada por Zíngaro e pulula em contextos electro-acústicos da Nova Música, muito dependente das inovações tecnológicas. Na Nova Música Improvisada Portuguesa escreveram-se musicografias peculiares cuja notação visa técnicas e acções instrumentais específicas: violino/Zíngaro; guitarra/Rua; sax/Rão; como espécies de notação inovadora destaca-se a improvisacional (indicações para o executante); a proporcional (com grafismos proporcionais ao tempo musical) e a indeterminada (as mais bizarras formas de fixação: tatuagem nas teclas, arte gráfica, terminais computacionais, etc. ...).

Os Media da Música

Podemos fazer uma leitura colagem dos trabalhos de Adriano Duarte Rodrigues sobre "teoria da comunicação" e adaptá-la ao nosso tema: "A música chega até nós através dum regime especial de divulgação e transmissão massmediática." "Pode conceber-se a

Comunicação Social da Música como um sistema organizado de difusão e recepção de mensagens sonoras, gerido por um tipo particular de empresas, sejam concorrenciais, monopolísticas ou mistas." A tecnologia ligada à Comunicação da Música é específica.
"A tecnologia massmediática é ligeira (cassetes, vídeos, discos compactos ...) e estes media são integrados em superproduções (editoriais, de gravação, comerciais, etc. ...)."
O silêncio é, depois de "4'33" " de Cage, um termo absoluto da criação musical.
"A disseminação de dispositivos mediáticos da música, como o caso do transístor, realiza uma defesa contra o medo do silêncio; em casa, no campo, no alto mar, abolindo a distinção entre tempo de produção e tempo de consumo, numa espécie de magia consumeirista."
A Música ao ser massmediatizada é controlada por uma extraordinária rede institucional.
"A linguagem massmedia é uma linguagem sem resposta, monopolizada profissionalmente, e a criação musical é camuflada pelo espectáculo do diálogo (entrevistas a músicos ou empresários, críticas e levantamentos estatísticos)."
Aparentemente o público tem o livre arbítrio da selecção da música que ouve.
"Os massmedia, na comunicação social da Música são inerentemente "democráticos" (poderá ouvir este disco ... escolher este vídeo-concerto, etc. ...)."
Os massmedia da Música operam uma clivagem nos regimes de audição e compreensão da música clássica.
"O "Figaro" não é apreciado hoje pelos milhões de espectadores da TV como o não são as sinfonias de Beethoven; tornam-se cantilenas ou tiques da moda passageira, insignificantes, usadas e anacrónicas." A ideologia política manipula a Música sem qualquer sentido estético,
"Para nos darmos conta, essa ideologia prefere reter apenas o domínio da aparência cultural de rentabilidade imediata (voto, popularidade)."
A Música encontra-se como que obstaculada por interesses extra

culturais dependentes da concorrência comercial na indústria mediática.
"O discurso instrumentalizado pelos media (o "double bind") consiste num jogo de estratégias culturais paralizantes que se inscrevem na lógica dialéctica das instituições."
Na música contemporânea, na sua situação pós modernista, o acaso passou a ser o termo definitivo para certa criatividade.
"A pluralidade de trocas (estilos, escolas, instrumentos, ideoletos) e intercepções (regimes de notação) são significantes duma epistemologia do aleatório." Há uma profunda diferença entre as tecnologias da música anteriores à era da electricidade e da música massmediatizada. "As novas tecnologias da música são informáticas, isto é, são objectos de natureza formal algorítmica, como na música para computador; as suas regras assemelham-se às da biologia (genética, prótese). São máquinas abstractas de conexão de singularidades como os sintetizadores ou o MIDI, plenamente virtuais e de ordem plural, como nos samplers." A música ligeira tem o lugar de privilégio nos média da Música.
"A extrema pobreza das formas confina-se a uma exuberância de processos de agenciamento (concursos, top's, festivais, campanhas eleitorais) que são singularidades diferenciais." O saber desta produção musical elabora-se entre regiões onde erram resíduos duma ordem estética normalizada (canção, métrica, tonalidade).
O consumismo musical na Cultura de massas debilitou a força da criação artística. "A música tornou-se estereotipada na sua massmediatização, através dum processo de eliminação de tudo o que exija esforço, obedecendo aos imperativos da circulação alargada." A peritagem propagandística designa a distribuição alienada da Música.
"A publicidade é uma pura estratégia de inculcação que converte em objecto o consumidor de produtos musicais, num exacerbado terrorismo do código; atinge todos os interstícios da vida privada, promove o gadget e o acessório."
O êxito retumbante de músicas efémeras marca o sistema ideológico da massmediatização da Música.
"As formas modernas tornam-se formas tradicionais - por isso a

constante e acelerada sucessão das vanguardas e a denegação das suas próprias realizações; aceleração frenética da substituição duma vanguarda por outra (do serialismo ao minimalismo) num indefinido instante de rotura." No mundo da música massmediatizada encontramos formas de realização paralela e antagónica (a grande sinfonia e o trecho de música improvisada, a notação convencional e o programa computacional.
Há, por um lado, o saber científico discursivo geral e universal (compor um "quarteto de cordas") e por outro, saberes concretos e singulares historicamente situados, que os agentes e os músicos investem na própria experiência vivida (jazz, música experimental). Numa época pré-electrónica a música era um fenómeno estético irrepetível, não havia duas versões iguais das sonatas de Carlos Seixas para cravo.
"A obra musical não é meramente de natureza auditiva, mas envolve um conjunto da percepção do seu mundo próprio. É de natureza sintética e integrativa, vem do sentido da experiência; a familiaridade com a obra musical faz intervir uma competência ritual (concerto na TV, gravação dum disco)."
A Informática representou para a Música uma verdadeira revolução. Os computadores são a componente mecânica da nossa memória musical, nas actuais figuras musicais de síntese elaboradas pelo computador a simulação atinge inclusive um nível de realismo que ultrapassa qualquer realidade pré-existente - é o mundo da construção de simulacros. A Música, numa acepção extremamente genérica, foi absorvida por imperativos comerciais numa desvastante proliferação internacional de sub produtos estéticos.
"Os massmedia criaram um sistema reticular de comunicação da música. Uma polivalência expressiva (o pop rock) e funcional (músicas ao serviço do teatro, do cinema, da dança ou do show politizado) e originou a criação de corpos altamente especializados que estão submetidos à constituição de instâncias supranacionais. A tendência ideológica dominante (ética e estética) reforça a edição de formas esperadas, reconhecidas e reiteradas tendo em vista uma mais valia (sobretudo política). Esta lógica reticular é de natureza lúdica (entretenimento radiofónico, concurso televisivo

em nome duma qualquer publicidade de tabaco, álcool, detergente, ou em curto-circuito de produções discográficas). "
A massmediatização da Música fez surgir todavia novas tipologias musicais (hip hop, música concreta, música mimética). Os novos inventos técnicos (sampler, computador, MIDI, workstation) criam outros níveis lexicais e terminológicos, estruturas sintáxicas (como o loop, gravação em anel).
A tecnocracia teve uma resposta subversiva e estética por parte do músicos.
"À Música compete projectar novos mundos imaginários que se sobreponham no mundo propriamente instrumental da tecnicidade (o uso do aparelho de rádio como instrumento musical)."
A Música, em Portugal, por exemplo, vive numa estreita dependência da tecnologia estrangeira (EUA, Europa, Japão, etc....).
A importação de tecnologia acarreta inevitavelmente uma dependência linguística (hardware, save, print, random, sampler, feedback, larsen, etc. ...).
Sobreposta à temporalidade humana, linear e irreversível (a música clássica) outra experiência do tempo se realiza hoje, uma experiência mecânica e reversível (como na música concreta ou no rock planante alemão) realizada pelos dispositivos técnicos, gerando regularidades automáticas, numa experiência logotécnica.
A música tradicional sofreu diversos reveses na sua massmediatização. "Um mais pequeno denominador comum cultural (i.e. a cultura de massas) reserva à música tradicional uma segunda vida de gratuitidade e de efémero."
"A folclorização consiste no esvaziamento de formas e/ou numa espécie de culto para com as formas antigas. Os seus modos de criação já não asseguram funções originárias nem correspondem à nossa experiência actual, uma figuração retórica onde os acontecimentos musicais são criogenizados, falsamente perpetuados pelo jornalismo. No entanto, continuamos artificialmente a ver neles, e voltamos ao exemplo português, elementos da nossa identidade a mais profunda (vira, raspa, corridinho)."
Com a massmediatização o espectador ficou ainda mais distanciado

do processo de criação musical.
"O desfazamento da experiência musical concreta em relação à sua percepção tecnicamente mediatizada suscitou mudanças súbitas em estilos e técnicas e ocasionou modas efémeras."
O espectáculo musical mediatizado substituiu aparentemente o concerto ao vivo.
"É o caso do melómano que no seu quarto ouve um disco CD concebido e gravado em estúdio com a perfeição de sofisticadas tecnologias (instrumentos e dispositivos electrónicos ou híbridos) consegue ter uma percepção mais perfeita e mais real que a da execução musical ao vivo." O músico-intérprete hoje não actua apenas perante um público numa realização ao vivo.
Um dos factores mais importantes para a nova criatividade musical é o desenvolvimento espectacular das recentes tecnologias da informação e a extensão da sua performatividade. "Um mundo reticular em que os acontecimentos são criados por dispositivos autónomos (mega-acontecimentos como os mega-concertos de rock, que recorrem ao vídeo, satélite, laser, computador)."
Uma administração cultural, como a portuguesa hodierna, pretende substituir a estética pela política. "São objectivos estratégicos da administração das instituições e dos media, verdadeira camuflagem da manipulação da opinião pública e do embotamento do gosto das maiorias."
A pós modernidade é um movimento crítico e de clarividência, associado às viragens da dimensão estética e técnica da experiência da música. Os instrumentos musicais electrónicos tendem para uma miniaturização técnica.
"A miniaturização dos dispositivos técnicos (análogos aos biológicos) tende a obliterar e fazer esquecer a sua artificialidade e a confundir (como no caso dos discursos miméticos em sintetizador) o seu funcionamento com o da própria linguagem musical, em que o músico é cada vez mais resultado do condicionamento das tecnologias mediáticas. Os massmedia funcionam assim numa lógica epidérmica sensorial da experiência." Os interesses capitalistas elegem determinadas zonas musicais massmediatizadas.

"O valor económico de uma estação de rádio ou duma cadeia de TV é dialectivamente dependente dos níveis de audiência - é um valor de incorporação que define os novos media como dispositivos."
Uma tão importante e onerosa massificação da Música é levada a cabo por organismos sociais.
"O restauracionismo é próprio das sociedades decadentes que se agarram ao Passado como tábua de salvação para exorcizar o medo perante as incógnitas do Futuro e o absurdo dum Presente incompreendido - caso notório nas casas de Fado ou na programação televisiva - uma cultura de pacotilha procura saciar o desejo da Música." A música clássica é desvalorizada numa celebração espectacular.
A música clássica entendida como um bem adquirido de erudição imediata, significa a sobrevalorização da História levada ao paroxismo (Pavarotti) que acompanha o estertor da própria sociabilidade.
O músico (compositor-intérprete) português dificilmente vê a sua arte reconhecida no seu país.
A Música só é verdadeiramente valiosa no mercado português dos bens culturais depois da sua consagração pelas fábricas estrangeiras de polissagem intelectual. "A edição jornalística musical aboliu a reflexão filosófica e epistémica sobre a música favorecendo a divulgação pusilânime de produtos musicais estereotipados." "Uma espécie de censura instalou-se no jornalismo musical: as regras de transparência do discurso jornalístico tornaram-se inquestionáveis sob o simples pretexto da facilidade da leitura."
Uma indesmentível abulia domina o espírito consumista na sociedade da cultura de massas.
A global paralisia do espírito é produzida pela natureza espectacular do terrorismo musical associada à sua encenação mediática (concertos de gala, efemérides).
Na criação musical portuguesa a mais válida e progressista é votada ao ostracismo. "No caso português uma censura interna apresenta uma particularidade de monta: graças à fragilidade da estrutura política e à falta de imaginação impede a sociedade portuguesa de

tornar positivas as suas vantagens peculiares."
Os massmedia assumiram uma função totalitarista em relação à criação musical.
"A Comunicação serve, agora, para legitimar os discursos musicais. Complexos e sofisticados dispositivos de informação (rádio, satélites telecomunicativos, CD's, computadores) definem novos horizontes da experiência alargando a esfera da percepção e da intervenção musical no mundo."

12 Organigramas da Nova Música Improvisada

Organigrama da Nova Música Improvisada

1 JAZZ-OFF - eicher stil - third stream

2 EXPERIMENTAL - free music

3 NEW MUSIC - art rock

4 FUSION/WORLD MUSIC

5 ELECTRONIC LIVE

6 CONSTRUTORES - PRODUTORES

Organigrama da Nova Música Improvisada

1 JAZZ-OFF Eicher Stil Third Stream

1. Piano

Muhal R. Abrams
Richie Beirach
Ran Blake
Paul Bley
Marilyn Chrispell
Connie Chrothers
Chich Corea
Anthony Davis
Bobby Few
Milo Fine
Vyacheslav Ganelin
Giorgio Gaslini
Liz Gorry
Friedrich Gulda
Herbie Hancock
Siegfried Kessell
Katrina Krimsky
Joachim Kuhn
Serge Kuryokhin
Bob James
Keith Jarrett
Art Landa
Denis Levaillant
John Lewis
David Lopato
Myra Melford
Misha Mengelberg
Claudine Amina Meyers
Galeshka Moravioff
Jean-Pierre Sabar
Irene Scheweizer
Alex von Schlippenbach
Cecil Taylor
Stan Tracey
François Tuscques
António Pinho Vargas
Denny Zeitlin

2. Guitarra

John Abercrombie
Claude Barthélemy
Raymond Boni
Ed Cherry
Bill Connors
Pete Cosey
Philippe Deschepper
Al DiMeola
Christian Doran
Richard Dunbar
James Emery
David Friesen
Bill Frisell
Mick Goodrick
Michael Gregory Jackson
Achim Knispell
Gérard Marais
Pat Matheny
John McLaughlin
Harry Pepl
Hans Reichel
Brandon Ross
Terje Rypdal
John Scofield
Sonny Sharrock
Steve Tibbetts
David Horn
Ralph Towner

3. Contrabaixo

Jean-Jacques Avenel
Kent Carter
Charles Clark
Ray Drumond
Mark Elias
Malachi Favors
Jimmy Garrison
Steve Golson
Charlie Haden
Jonas Hellborg
David Holland
Fred Hopkins
Jean-François Jenny-Clark
Mark Johnson
Leonard Jones
Peter Kowald
Joelle Leandre
John Lindberg
Gary Peacock
Barre Phillips
Steve Swallow
Miroslav Vitous
Eberhard Weber

4. Violino (fam.)/Cello

Ramsey Ameen
Billy Bang
John Blake
Akua Dixon (cello)
David Eyges (cello)
Mark Feldman
Leon Franciolli (cello)
Jerry Goodman
David Holland (cello)
Leroy Jenkins
Diedre Murray (cello)
Dominique Pifarely
Jean Luc Ponty
Bob Stern

5. Vocal

Iqua Calson
Jay Clayton
Lol Coxhill
Maria João
Karin Krog
Jeanne Lee

Last Poets
Lauren Newton
Maggie Nicols
Linda Sharrock
Tamia
Penelope Taylor
Patty Waetrs

7. Trompete (família)

Jac Berrocal
Lester Bowie
Randy Brecker
William Brinfield
Don Cherry
Charles Cochran
Olu Dara
Miles Davis
Bill Dixon
Richard Dunbar
Frank Gordon
Mark Isham
Eric Lelan
Michael Mantler
Butch Morris (cornet)
Enrico Rava
Yves Robert
Manfred Shoof
Leo Smith
Paul Smoker
Lew Soloff
Tomasz Stanko
Markus Stockhausen

8. Trombone

Ray Anderson
David Bargeron (tuba)
Conrad Bauer
Günther Christman
Martin Cook
Robin Eubanks
Michel Godart
Frank Lacy
Lester Lashley
George Lewis
Garrett List
Radou Malfati
Albert Mangelsdorff
Roswell Rudd
Bob Stewart (tuba)
Steve Swell
Bill Watrous
Peter Zummo

9. Clarinete (alto)

Anthony Braxton
John Carter
Tony Coe
Dennis Collins
Eddie Daniels
Jimmy Giuffre
J. D. Parran
Michel Portal
Perry Robinson
Akira Sakata
Louis Sclavis
Tony Scott
John Zorn

10. Clarinete (baixo)

Walter Zuber Armstrong
Anthony Braxton
Willem Breuker
John Carter
Eric Dolphy
Marthy Ehrlich
Wolfgang Fuchs
Gunter Hampel
J. D. Parran
Michel Portal
John Purcell
Akira Sakata
Louis Sclavis
John Surman
Gianluigi Travesi

11. Flauta

George Adams
Marion Brown
Eric Dolphy
Michel Edelin
Douglas Erwart
Gunter Hampel
Steve Kujala
Hubert Laws
Charles Lloyd
James Newton
Jeremy Steig

12. Saxofones

Fred Anderson
Dwight Andrews
Walter Zuber Armstrong
Tim Berne
Hamiet Bluiett
Anthony Braxton
Marion Brown
Vladimir Chekasin
Lol Coxhill
Michel Doneta
Douglas Erwart
Chico Freeman
Wolfgang Fuchs
Jan Garbarek
Alfred 81 Harth
Julius Hemphill
François Jeanneau
André Jameau
Joseph Jarman
Steve Lacy
Oliver Lake

Byard Lancaster
Daunik Lazro
Jimmy Lyons
Branford Marsalis
Carlos Martins
Philipe Maté
Maurice MacIntire
Joe McPhee
Greg Osby
Evan Parker
Courtney Pine
Michel Portal
Wayne Shorter
Jiril Stivin
John Surman
John Tchicai
Henry Threadgill
Anatoli Vapirov
Andrew White
Ed Wilkerson Jr.
John Zorn

13. Harpa

Alice Coltrane
Carol Emanuel

14. Bateria

Barry Altschull
Joey Baron
Han Bennink
Ed Blackwell
Andrea Centazzo
Vladimir Chekasin
Pierre Courbois
Chris Cutler
Andrew Cyrille
Jean Pierre Drouet
Peter Erskine
Pierre Favre
Alvin Fielder
Jerry Granneli
Milford Graves
Fritz Hauser
John Hiseman
Daniel Humair
Svend Ake Johanson
Jack de Johnette
Jackie Liebezeit
Paul Lorens
Charles Moffett
Louis T. Moholo
Paul Motian
Don Moye
Paul Murphy
Sunny Murray
Bobby Previte
Tony Oxley
Alvin Queen
Max Roach
Aldo Romano
Detlev Schonenberg
Gunter Sommer
Fred Studer
Vladimir Tarasov
Martin Theurer
Jacques Thollot
Philip Wilson

15. Vibrafone

Gary Burton
Walt Dickerson
David Friedman
Tom van der Geld
Earl Griffith
Jay Hoggarth
Gunter Hampel
Khan Jamal
Mike Mainieri
Don Moye
Bobby Naughton
Werner Pirchner
David Samuels
Robert Wood

16. Percussões

Thurman Baker
Cyro Baptista
Mino Cinelu
Alex Cline
Jerome Cooper
Jack Gregg
Paul Lovens
Don Moye
Olatunji
Jamaaleen Takuma

17. Grande Ensemble

Berlin Contemporany Jazz Orchestra
Brass Fantasy
Brotherwood of Breath
Creative Improvisation Orchestra
Globe Unity Orchestra
Instant Composers Pool
John Coltrane Ascention Orchestra
Liberation Music Orchestra
Ornette Coleman Double Quartet
Scratch Orchestra
Vienna Art Orchestra

18. Pequeno Ensemble

Art Ensemble de Chicago
Azimuth
Cecil Taylor Trio
Cohelmec

Colours
Decoding Society
Defunkt
Ganelin & Tarasov & Chekasin
IMA
Lounge Lizards
Michel Portal Unit
Microscopic Septet
Miniature
Naked City
Prime Time Band
Quartett
Spontaneous Music Ensemble
Steve Lacy Quintet
TOK
Tubapack
World Saxophone Quartet
Workshop de Lyon

2. EXPERIMENTAL Free Music

1. Piano

António Victorino d'Almeida
Jorge Lima Barreto
Joseph Beuys
Jim Burton
Nicolas Economou
John Fisher
Greg Goodman
Denis Levaillant
Gordon Mazzola
Lubonnyr Melink
David Mohanna
Gordon Mohanan
Antonelo Moryneri
Nam June Paik
Sakis Papadimitriou
Wayne Peet
Howard Riley
Terry Riley
Stephen Scott
Michael Snow
Richard Teitelbaum
Ron Thomas
Blue Gene Tyranny
David Tudor
La Monte Young

2. Guitarra

Derek Bailey
Raymond Boni
Glenn Branca
Paul Dresher (tape)
Max Eastley
Robert Fripp (tape)
Fred Frith
René Lussier
Scott Johnson (tape)
Jim O'Rourke
Hans Reichel
Vítor Rua
Rafael Toral
Steve Witwer

3. Contrabaixo

Maarten Altena
Mark Elias
Barry Guy
Tristan Honsinger (cello)
Joelle Leandre
François Mechali
Hal Overton
Aladar Page
William Tauker
Bertram Turetsky

4. Violoncelo

Irene Aebi
Tom Cora
Joel Friedman
David Holland
Tristan Honsinger
Dick Katz
Siegfried Palm
Peter Warren

5. Violino

Michael Galasso
Malcolm Goldstein
Shem Guibbory
Mari Kimura
Jon Rose
Bertram Turevsky
Carlos Zíngaro
Paul Zukofsky

6. Vocal

Laurie Anderson (c/elec.)
Bob Ashley (c/tape)
Joan La Barbara
Connie Beckley (c/tape)
Cathy Berberien
Jay Clayton
Connie Crothers
Sussan Deihim
Catherine Jauniaux
Ron Kuivila (c/tape)
Hamme Lee
Phil Minton
Meredith Monk
David Moss
Maggie Nichols
Panaiotis (c/elec.)

7. Trompete (família)

David Amran
Jac Berrocal
Jon Hassell
Toshinori Kondo
Markus Stockhausen
Bernard Vitet

8. Trombone

Stuart Dempster
Jon English
James Fulkerson
Vinko Globokar
Greg Harris
George Lewis
Albert Mangelsdorff
Yves Robert
Paul Rutherford

9. Clarinete

Dennis Collins
Daniel Goode

10. Saxofones

Anthony Braxton
Willem Breuker
Peter Brotzman
Lol Coxhill
Steve Lacy
Daunik Lazro
Keshavan Maslak
Evan Parker
Michel Portal
Ned Rothenberg
Vladimir Tolkachev

11. Flauta

Robert Dick
Richard Horowitz
James Newton

12. Bateria

Han Bennink
Chris Cutler
Bruce Ditmas (c/elec.)
Jean Pierre Drouet
Pierre Favre
Trilok Gurtu
Fritz Hauser
Michael Jullich
David Linton
Bernard Lubat
Gunter Sommer
Roger Turner

13. Percussões

Miguel Azguime
Jean Pierre Drouet
Silvia Gualda
Milford Graves
Christopher Kaskel
Mike Ranta (c/elec.)
Stomu Yamashta

14. Orgão

Alice Coltrane
Jean Guillou
Sigmond Szathmary
Gerd Zacher

15. Harpa

Susan Drake
Carol Emanuel

16. Grande Ensemble

Brotherwood of Breath
Compagnie Lubat
Creative Improvisational Orchestra
Globe Unity Orchestra
ICP Tentet
Improvisational Workshop
Iowa Ear Music
Scratch Orchestra
W. Breuker Kollektief

17. Pequeno Ensemble

Acoustiques
Area
Borbetomagus
Company
Fluxus
ICP
Iskra
Khronos Quartet
M'Boom
Maciunas Ensemble

Maciunas Ensemble
Melodie Four
Miso Ensemble
Musique Vivante
New Phonic Art
New Winds
Rova Saxophone Quartet
Telectu
Torture Garden
Vario
Wired

3. NEW MUSIC Art Rock

1. Piano

Blue Gene Tyrany
Steve Beresford
Pascal Comelade
Mary Ann Driscoll
Robin Holcomb
Tommy Mars
Sakis Papadimitriou

2. Guitarra

Thomas Almquist
Jules Baptiste
Adrian Bellew
Peter Blegvad
Dusan Bogdanovic
Kaspar Brötzmann
Rhys Chatham
Barry Cleveland (c/tape)
Christy Doran
Joel Dugrenot
Roy Estrada
Robert Fripp (c/tape)
Fred Frith
David Fulton (c/elec.)
Heiner Goebbells (c/elec.)
Manuel Gottshing
Steve Hillage
Steve Hackett
Alan Jaffel
Scott Johnson (c/elec.)
Ryo Kawasaky
Henry Kayser
Arto Lindsay
René Loussier
Silvia Olougne
Lee Ranaldo
Viny Reilly
Marc Ribot
Vítor Rua
Marc Santemna
Elliott Sharp
Mike Stern
Andy Summers
David Toop (c/elec.)
Steve Vai
Frank Zappa

3. Contrabaixo/Baixo Eléctrico

Barry Adamson
Max Bennett
Jack Bruce
Greg Cohen
Jonas Hellborg
Steve Piccolo
Peter Principle
Miroslav Vitous
Eberhard Weber

4. Violoncelo

Jean-Charles Capon
Tom Cora
Arthur Russell

5. Violino

Poly Bradfield
John Cale (viola)
Fred Frith
Malcolm Goldstein
Don Sugarcane Harris
Didier Lockwood
Blaine Reininger
Carlos Zíngaro

6. Vocal

Irene Aebi
Blixa Bargeld
John Bender
Steve Beresford
Kate Bloom
David Byrne
Captain Beefheart
Pascal Comelade
Lox Coxhill
Susan Dehim
Brian Eno
Yamatsuka Eye
Jad Fair
Diamanda Galas
Haco
Shelly Hirsch
Edward Ka-Seel
Dagmar Krause
Arto Lindsay
Phil Minton
Meredith Monk
David Moss
Annick Nozati
Annette Peacock
Henry Rollins
Sadato
Alison Statton
Demetrio Stratos
Tenko
David Thomas

7. Trombone

David Hofstra (Tuba)
George Lewis
Jim Staley
Peter Zurmmo

8. Trompete

Leslie Dalaba
Richard Dunbar
Jon Hassell
Toshinori Kondo
Butch Morris
Jimmy Zito

9. Clarinete

Mark Little (cl. baixo)
Lennie Pickett
Elliott Sharp (cl. baixo)
John Zorn

10. Saxofones

Bob Berg
Peter Brotzman
Steven Brown
George Cartwright
Bunk Gardner
Vinny Golia (bar.)
Peter Gordon
Azar Lawrence
David Lopato
John Lurie (alto)
David Pate
Ned Rothenberg
David Sanborn
Henry Threadgill
James White (alto)
Ed Wilkenson, Jr.
John Zorn (alto)

11. Bateria

Ginger Baker
Joey Baron
Sam Bennett
Bill Brufford
Anton Fier
Al Foster
Steve Gad
Charles Haywarth
Gerry Hemingway
Ronald Shannon Jackson
Jackie Liebzeit
Ikue Mori
Robert Previte
Eddie Prévost
Bernard Purdie
Aldo Romano
John Stevens
Lenny White
Robert Wyatt
Kahil-el-Zabar

12. Percussões

Gordon Gottlieb
Michael Jullish
Charles Knoyes
Paul Lytton
George Marsh
David Moss
Steve Noble
Clive Pozar
Roger Squitero
David van Thiegem
Roger Turner

13. Harpa

Zeena Parkins

14. Grande Ensemble

Aksak Maboul
Borneo Horms
Canadian Creative Music Orchestra
Dr. Urnezu Band

League of the Crafty Guitarists
Lolo (the love of life orchestra)
Magic Band
Magma
Michael Nyman Ensemble
Penguin Cafe Orchestra
Philip Glass Ensemble
Schockabilly
Urban Sax

15. Pequeno Ensemble

After Dinner
Aide Memoire
Alterations
Anar Band
Art Bears
Art of Noise
Art Zoyd
Beatles
Biota
Camberwell Now
Carbon / Semantics / Island of Sanity
Cromagnon
Debile Menthol
DNA
Doctor Nerve
Einstuzenden Neubauten
Faust
Funkadelic / Parliemant
Golden Palominos
Gong
Half-Japanese
Henry Cow
Hot Rats
James White and the Blacks
Jazz Matazz
Jimmy Hendrix Experience
King Crimson
Kraftwerk
Laurie Anderson / United States
League of Gentleman
Lights in a Fat City
Macromassa
Massacre
Material
Melody Four
MEV
Minimal Compact
Mnemonists
Mothers of Invention
News from Babel
Organisation
Pink Floyd
Plastic Ono Band
Plexus
Pop dell'Arte
Regional Zeal
Rip Rig and Panic
Rolling Stones
Ruins
Save the Robots
Shochabilly
Skeleton Crew
Soft Machine
Sonic Youth
Tangerine Dream
Telectu
The Entropies
The Homosexuals
The Ordinaires
The President
The Recedents
The Residents
The Velvet Underground
This Heat
Throbping Gristle
Tuxedo Moon
Unknownmix
US 3
Wim Mertens Ensemble
Young Marble Giants
ZGA
Zeitgeist

4. FUSION/ WORLD MUSIC

1. Guitarra

Al DiMeola
Egberto Gismonti
Michael Gregory Jackson
Brij Bhushan Kabra
Paco de Lucia
John McLaughlin
Stephen Micus
Carlos Paredes
Atahualpa Yupanki

2. Contrabaixo

J. Dyanni
M. Abdul Fataah (cello)
M. Favors
C. Haden

3. Violino

L. Shankar
L. Subraniam

4. Vocal

Manu Dibango
Astrud Gilberto
David Hykes
Bob Marley
Milton Nascimento
Pandit Tran Nath
Lee Scratch Perry
Skip la Plante
Flora Purim
Terry Riley
Ceatano Veloso
La Monte Young

5. Flauta e. a.

Bishmlah Khan (oboé)
Don Cherry
Paul Horn
Rão Kyao
Charles Lloyd
Herbie Mann
Saheb Sarbib
Michihiro Sato (shamisen)
Ushio Torikai (shamisen)

6. Saxafones

Leandro Gato
Barbieri
Joseph Jarman
Rão Kyao
Charlie Mariano
Roscoe Mitchell
Terry Riley

7. Percussões

Ed Blackwell
Milford Graves
Trilok Gurtu
Zekir Hussain
Airto Moreira
Don Moye
Charles K. Noyes
Dom Um Romão
Badal Roy
Okay Themiz
Glen Velez
Collin Walcott
Kahil El Zabar

8. Didgeridoo

Stewart Dempster
Steve Furre
Graig Harris
Stephen Kent

9. Berimbau

Naná Vasconcelos

10. Sitar/Cordofones

Laaraji
Kasue Sawai (Koto)
Collin Walcott

11. Gametão

Barbara Benary
Karl Berger
Paul de Marini

12. Slide indianguitar

Brij Bhushankabra

13. Bandoneon

Astor Piazzola
Michel Portal
Dino Saluzzi

14. Tarogato

Peter Brotzman

15. Acordeão

Svend Ake Johanson
Guy Klucevsek
Pauline Oliveros

16. Duduk

Djivan Gasparayan

17. Cordas árabes

Rabih Abou-Kalil

Shelley Hirsh

18. Harpa Céltica

Alain Stivell

19. Pequeno Ensemble

Africa Bambaata
Aksad Maboul
Between
Codona
Harmonic Choir
Human Music
Mahavishnu Orchestra
Oregon
Organize Music Theatre
Paul Winter Consort
Penguin Cafe Orchestra
Quartet Music
Shakti
Zeigeist

20. Encontros

D. Cherry/Latif Khan
L. Coryell/Subramaniam
John Handy/Ashish Khan
J. Hasselli/Farafina
H. Kayser/C. Noyes/Sang Non Park
S. Lacy /S. R. Chowdbury
J. McLaughlin/L. Shankar/A. Rakka
B. Shank/P. Horn/Ravi Shankar
Elliott Sharp/Bachir Attar
T. Scott/H. Yamamoto
R. Teitelbaum/T. Gurtu/K. Yokoyama
La M. Young/Pandit Tran Nath
J. Zorn/Mishihiro Sato

5. ELECTRONIC LIVE

1. Baixo Eléctrico

Jeff Berlin
Stanley Clarke
Jonas Hellborg
David Holland
Bill Laswell
Tony Levin (Stick Chapman)
Jaco Pastorius
John Pattitucci
Peter Principle
Vítor Rua (Stick Chapman)
Steve Swallow
Jamaaladeen Tacuma

2. Percussões Electrónicas

Peter Erskine
Billy Cobham
David & Dennis Licht
George Marsh
Alphonse Mouzon
David Van Thieghen

3. Traps / Turntable

John Cage
Le Roy Clauden
Guru
Koòl Harc
Christian Marclay
John Oswald
Boyd Rice

4. Guitarra Electrónica

John Abercombrie
Adrien Bellew
Phillipe Deshopper
Robert Fripp
Steve Hillage
Ryo Kawasaky
Pat Metheny
Vítor Rua
Terje Rypdal
Michael Sterns
David Sylvian

5. Electronicamente Processada

Carlos Roqué Alsina
Jon Appleton
Robert Ashley
Pierre Bastien
David Behrman
David Borden
Kevin Braheny
Jane Brockman
Michael Brook
Ray Buttigieg
John Cage
Joel Chadabe
Alvin Curran
Russel Dorwart
Max Eastley
Brian Eno
Peter Eotvos
Hearn Gadbois
Malcolm Goldstein (tapes)
Stephen Horelick
Scott Johnson (tapes)
Gregory Kramer
Paul Lansky
David & Dennis Licht
Ennio Morricone
Connie Plank
Jorge Reyes
David Rosenbaum/Buchla
Giancarlo Schiaffini
Clive Smith

Laurie Spiegel
Richard Teitelbaum
Georg Todd
David Tudor
Jean-Marc Vivenza
Michael Witsz
Otomo Yoshihide
Carlos Zíngaro

6. Teclados/Media/ Live

a) Jazz-Off
Paul Bley
Chick Corea
Herbie Hancock
Pete Levin
Lyle Mays
Don Preston
Duke Preston
Sun Ra
John Surman
Frank Zappa
Joe Zawinul

b) Experimental
Jon Appleton
Harald Bojé
Bruno de Chenerilles
Suzzane Ciani
Lindsay Cooper
Dave Cope
Holger Czukay
Hugh Davies
Dieter Feichtner
Annea Lokwood
Barton & Priscilla McLean
Annette Peacock
Eliane Radigue
Frederick Raewsky
Terry Riley
Elliott Schwartz
Karlheina Stockhausen
Morton Subotnik

c) New Music
Alexandros
Amerlan
Baffo Banfi
Jorge Lima Barreto
Michael Boddicker
Jane Brockman
Rainer Brüninghaus
Wendy Carlos
Sergio Cervetti
Keith Emerson
Larry Fast
Steven Halper
Peter Michael Hamel
Michael Honig
Wayne Horvitz
Kitaro
Ron Kuivilz
Christian Marclay (gira-discos)
Bill Nelson
Bob Ostertag
John Oswald (gira-discos)
Philip Perkins
Richard Pinhas
Polónio
Roger Powell
Don Preston
Jorge Reyes
Boy Rice (gira-discos)
Steve Roach
Ryuchi Sakamoto
Klaus Schulze
Eberhard Schonner
David Shea
Isao Tomita
Anna Sjav Tredje
Vangelis
Rick Wakeman
Xolotl

7. Ensembles

AMM
Barton and Priscilla McLean
Canadian Electronic Orchestra
Geste
Groupe de Recherche Musicale (GRM)
Henry Cow
Max Neuhaus Warter Whistle
Nouva Consonanza
Sonic Art Union
Telectu

6. CONSTRUTORES PRODUTORES

1. Construtores

Charles Amirkhanian
Lazry - Bachet
Glen Branca
Marion Brown
Hugh Davies
Michel Deneuve
Arnold Dreyblatt
Max Eastley
Fred Frith
Goa
Johan Goedhart
Annea Lockwood
Max Neuhaus
Paul Panhuysen
Harry Partch
Michel Redolfi
Elliott Sharp
Yoshi Wada

2. Produtores

Derek Bailey
Joachim E. Berendt
Michael Brook
Cornelius Cardew
Bill Caswell
Chris Cutler
Michael Dorf
Manfred Eicher
Brian Eno
Edgar Froese
José Fortes
Pedro de Freitas
Jost Gebbers
John Giorno
Philip Glass
Jon Hassell
Marc Hollander
François Jeanneau
Mimi Johnson
Bill Laswell
Kurt Munkaksi
Phil Perkins
Steve Reich
Jean Rochard (Nato)
Vítor Rua
Todd Rundgren
Didier Saire
Bernard Stollman
Carl Stone
Daniel Vachon
Werner Wehlinger
Mathew Young
John Zorn

13 Discografia e Bibliografia

Foi extremamente difícil e compulsório decidir incluir neste livro uma discografia devidamente organizada e sistematizada. Acontece que os milhares de discos (mesmo considerando apenas os CD's) que incluem a improvisação contemporânea seriam de impossível recenseamento e ocupariam, num conspecto parcial, vários volumes. Músicos como Lacy ou Frith gravaram obras de igual calibre que só por si poderiam significar várias páginas. A extrema capilaridade, a enorme multiplicidade, a pesada ambiguidade do que é improvisado e do que é escrito levou-nos então a esta decisão - no entanto, durante o livro são citadas inúmeras obras discográficas e patenteadas as principais figuras dos seus criadores - penso serem suficientes, se bem que exíguas, e como ilustrações garantem a compreensão do fenómeno discográfico. (vide índice das obras citadas, capítulo 15)
O Organigrama é também uma referência superlativa para uma possível escolha discográfica. (vide capítulo 12)
O mesmo problema nos é colocado relativamente à bibliografia. A bibliografia geral está implícita em ensaios sobre música clássica contemporânea, jazz, populares, electrónica, cibernética onde alguns capítulos ou alguns caveat podem abordar a Nova Improvisação. De resto, esta forma plural surge em textos avulsos, periódicos, programas, catálogos, revistas, hors-textes, capas de discos, etc...
Entre os livros exclusivamente dedicados à matéria deste nosso ensaio apenas podemos citar: "Die improvisation in der musik", de E.T. Ferand, Zurich 1938; "The art of improvisation" de T.C. Whitmer, New York, 1934; "Improvisation", de Derek Bailey, London, 1980; "L'Improvisation musicale" de Denis Levaillant, Paris, 1981; "A guide to improvisation", de John La Porta, Boston, 1968 - nestes livros é, como se advertiu, assumido o termo "música improvisada" como um movimento independente das musicas catalogadas; a improvisação é considerada uma acção cultural relacionada com a Música.
Daí decidir o estabelecimento, bibliográfico e discográfico dum top ten vagamente relacionado com as matérias tratadas - CD's e livros cuja aquisição pode ser normal, acessível.

Em relação aos discos, a sua edição em LP (vinilo) é ainda fundamental para a documentação das improvisações musicais contemporâneas; e, em relação aos livros estes são parcialmente compreensivos da especialidade fulcral de certas revistas ou publicações do fôro jornalistico.
Como nota final, esta selecção discográfica procura ser original em relação às obras citadas no texto.

13.1. DISCOGRAFIAS SELECTIVAS

13.1.1. Jazz-Off
13.1.2. World Music
13.1.3. Electronic Live
13.1.4. Construtores
13.1.5. New Music / Free Music
13.1.6. Rock Art / Pop Experimental
13.1.7. Multi Media

13.1.1. JAZZ-OFF

13.1.1.1. The Tony Oxley Quartet - incus CD 15
13.1.1.2. Leo Smith & New Dalta Ahkri - GIN 120053-2
13.1.1.3. Leroy Jenkins live! - Black saint - 120122-2
13.1.1.4. Michel Portal - Alors!!! - Futura 152072
13.1.1.5. George Lewis - Monades - Black Saint 120016-2
13.1.1.6. Anthony Braxton - Six Compositions - Black Saint 0086 CD
13.1.1.7. Milford Graves Percussion Ensemble - ESP 1015-2
13.1.1.8. The Jazz Composer's Orchestra - JCOA 1001/2
13.1.1.9. Peter Brotzmann / Bill Laswell - Low life - Celuloid 5016
13.1.1.10. Cecil Taylor - Live in Vienna - Leo - CD LR 174

13.1.2. WORLD MUSIC

13.1.2.1. Glen Velez - Seven Heaven - CMP CD 30
13.1.2.2. Alice Coltrane - Journey in Satchidananda - Impulse MC AD 33119
13.1.2.3. Jon Hassel - Dream theory in Malaya - EEGCD/3
13.1.2.4. Rabih Abou-Khalil - Roots & Sprouts - MMP / 70890 CD
13.1.2.5. Carlos Paredes - Guitarra Portuguesa - EMI CDP 7486742
13.1.2.6. Bachir Attar with Elliott Sharp - Enemy EMCD 114
13.1.2.7. Collin Walcott - Works - ECM 2516 CD
13.1.2.8. Greg Osby - Lifestyle - Blue Note 077779863525

13.1.2.9. Boris Kovac - From Ritual Nova I & II - RER BK1
13.1.2.10. Lou Harrison - La Koro Sutro
- New Albion - NA-015 CD

13.1.3 ELECTRONIC LIVE
13.1.3.1. Giancarlo Schiaffini - Edula - Pentaphon CDS 068
13.1.3.2. David Tudor - Neural Synthesis III,
Ear Racional ECD 1039
13.1.3.3. Imaginary Landscapes
- Elektra Nonesuch 7559-79235-3
13.1.3.4. Joachim Kühn / Walter Quintus
- Get up early - AMB2
13.1.3.5. Jorge Lima Barreto / Carlos Zíngaro - Kits
- Numérica 002
13.1.3.6. Toshinori Kondo - IMA - ITM 002 CD
13.1.3.7. Richard Teitelbaum - Concerto Grosso
- Art CD 6004
13.1.3.8. Jean Schwartz - Chantakoa - Celia CL 8909-2
13.1.3.9. Robert Fripp - Let the Power Fall - EG CD4
13.1.3.10. Tod Machover - Bug Mudra - Bridge BCD 9022

13.1.4. CONSTRUTORES / INSTRUMENTOS PREPARADOS
13.1.4.1. Stephan Micus - The Music of Stones - ECM 1384
13.1.4.2. Hans Reichel - Coco Bolo Nights - EMP CD/0
13.1.4.3. Einsturzende Neubauten - 1/2 Mensch
- WSFA SF14
13.1.4.4. Paul Panuysen - Long String Instalations
- Apollo AR118505
13.1.4.5. Harry Partch - The Music of H.P. - CRI
13.1.4.6. Echo II - The Images of Sound - CD
13.1.4.7. François and Bernard Bachet - Chronophagie
- Arion 31970
13.1.4.8. Alvin Lucier - Music on a long thin wire
- Lovely Music VR1010
13.1.4.9. Hugh Davies - Music for Invented Instruments
- FMP SAJ-36

13.1.4.10. Arnold Dreyblatt & The Orchestra of Excited
Strings - Hat Art 6011

13.1.5. NEW MUSIC / FREE MUSIC
13.1.5.1. AMM Music - 1966 - AMM CD
13.1.5.2. Sakis Papadimitriou - Piano Cellules
- ADDA 590010
13.1.5.3. Takehisa Kosuji - Violin Improvisations
- Lovely Music L2071
13.1.5.4. Derek Bailey / Han Bennink - Han - Incus CD 02
13.1.5.5. New Winds - The Cliff - DDD SAS 025-1
13.1.5.6. Gruppo Nuova Consonanza - Improvisations
- CD, Cramps
13.1.5.7. Vinko Globokar - Hallo,... - Harmonia Mundi 90933
13.1.5.8. Elliott Sharp - Datacide - EMY 116-2
13.1.5.9. Scott Johnson - John Domebody
- Nonesuch 9 79133-2
13.1.5.10. Acoustics - Victo cd025

13.1.6. ROCK ART /POP EXPERIMENTAL
13.1.6.1. The Resident's - The Third Reich'n Roll
- Torso CD 405
13.1.6.2. Biota - Bellowing Room - RER BCD2
13.1.6.3. Material - Secret Life - Jungle Freud CD11
13.1.6.4. Rhys Chatham - Factor X - Moers Music 02008 CD
13.1.6.5. Frank Zappa - Studio Tan - Zappa CD Zap 44
13.1.6.6. Bill Bruford's Earthworks - EG EEG 2103-2
13.1.6.7. The Lounge Lyzards - EG EEGCD 8
13.1.6.8. Pat Metheny - Zero Tolerance for Silence
- Geffen GED 24626
13.1.6.9. Neil Young - ARC - Reprise 7599-26769-2
13.1.6.10. Lou Reed - Metal Machine Music - Pip DC 023

13.1.7. MULTIMEDIA
13.1.7.1. John Oswald - Discosphere - RER JOCD
13.1.7.2. Michel Redolfi - Sonic Waters #2 Hat Art CD 6026

13.1.7.3. Nicolas Collins - 100 of the World's...
- Trace Elements 1018 CD

13.1.7.4. Negative Land - House Arrest - RER CD DEC 29

13.1.7.5. Pierre Henry - L'Homme à la Camera
- Mantra 092/642350

13.1.7.6. Futurism & Dada - SUB CD 12-19

13.1.7.7. Robert Ashley - Yellow Man
- Lovely Music LCD 1003

13.1.7.8. Jean Schwartz - Chantakoa - Celia CL 8909-2

13.1.7.9. David Behrman - Unforeseen Events - EXMF-X1105

13.1.7.10. Telectu/Cutler/Berrocal - Área Total 002

13.2. BIBLIOGRAFIAS SUMÁRIAS

13.2.1. Generalidades
13.2.2. Jazz-Off / Free Music
13.2.3. Electronic Live /Cyber Music
13.2.4. World Music
13.2.5. Art Rock / Pop Experimental
13.2.6. Novas Músicas / New Music

13.2.1 GENERALIDADES

13.2.1.1. Adriano Duarte Rodrigues - "Estratégias da Comunicação" - Presença, Lisboa, 1992

13.2.1.2. "Performance Art" - R. Lee Goldberg
- T. and Hudson, London, 1974

13.2.1.3. David Cope - "New Directions in Music"
- Brown Publishers, Iowa, 1984

13.2.1.4. "Art After Modernism" - Godine, Boston, 1984

13.2.1.5. G. Deleuze/F. Guattari - "Anti Œdipe"
- PUF, Paris, 1972

13.2.1.6. Frank Papper - "Art, Action et Participation"
- T.B., Rio, 1969

13.2.1.7. "Video Culture" - Peregrine Books, New York, 1986

13.2.1.8. Jacques Attali - "Bruits" - PUF, Paris, 1977

13.2.1.9. "Silences «Musiques Contemporaines»"
- Difference, Paris, 1985

13.2.1.10. Jean-Yves Bosseur - "Vocabulaire de la Musique Contemporaine" - Minerve, Paris, 1992

13.2.2. JAZZ-OFF / FREE MUSIC

13.2.2.1. Jorge Lima Barreto - "Jazz Arte"
- Simbiosis, Lisboa, 1993

13.2.2.2. P. Carles/J. L. Commoli - "Free Jazz/Black Power"
- Galilée, Paris, 1974

13.2.2.3. Jerry Cooker - "Improvising Jazz"
- E. Cliffs, Prentice, 1964

13.2.2.4. "Diccionnaire du Jazz" - Bouquins - R. Lafont, Paris, 1992
13.2.2.5. David Baker - "Advanced Improvisation" - Maher, Chicago, 1974
13.2.2.6. "Musique en Jeu", nº 6 - Seuil, Paris, 1977
13.2.2.7. Alan Gerber - "L'Improvisation Instruments I" - Mame, Paris, 1973
13.2.2.8. Jacques Reda - "L'Improviste" - Gallimard, Paris, 1980
13.2.2.9. Claude Gousset - "Une Aproche sur l'Improvisation du Jazz" - La Clé, Paris, 1978
13.2.2.10. André Hodeir - "Les Mondes du Jazz" - UGE, Paris, 1970

13.2.3. ELECTRONIC LIVE / CYBER MUSIC
13.2.3.1. "Echo: The Images of Sound" - Apollohuis, Eindhoven, 1987
13.2.3.2. Calvin Tomkins - "Ahead of the Game" - Penguin, London, 1968
13.2.3.3. "On the wires of our nerves" - Bucknell U. Press, Toronto, 1989
13.2.3.4. "Electronic and Computer Music" - Peter Manning - Oxford U., London, 1985
13.2.3.5. Abraham Moles - "Art et Ordinateur" - Casterman, Paris, 1971
13.2.3.6. Andy McKay - "Electronic Music" - Phaidon, London, 1981
13.2.3.7. Simon Emmerson - "The Language of Electronic Music" - London, 1986
13.2.3.8. Michel Chion - "Guide des Objects Sonores" - Chastel, 1983
13.2.3.9. D. e J. Y. Bosseur - "Revolutions Musicales" - Minerve, Paris, 1986
12.2.3.10. Francis Bayer - "De Schoenberg a Cage" - Klincksieck, Paris, 1981

13.2.4. WORLD MUSIC / INVENTORES
13.2.4.1. "World Music (The Rough Guide)" - R. G., London, 1994
13.2.4.2. John Schaeffer - "New Sounds" - Perennial L., New York, 1987
13.2.4.3. Allan Merriam - "The Anthropology of Music" - U. Press, Chicago, 1964
13.2.4.4. J. Shepherd - "Whose Music?" - Latimer, London, 1977
13.2.4.5. Kim Levin - "The Esthetics of Survival" - Michigan Press, 1984
13.2.4.6. David Deck - "Music of the Whole Earth" - Saribner, New York, 1977
13.2.4.7. "Words of Music" - (Jeff Titton) - Schirmer, New York, 1992
13.2.4.8. Dane Rudhyar - "The Magic Tone" - Shambala, London, 1982
13.2.4.9. Raymond Court - "Le Musical" - Kincksieck, Paris, 1976
13.2.4.10. "New Music" - Annual 1988 - Ear, London

13.2.5. ART ROCK / POP EXPERIMENTAL
13.2.5.1. "Post Modernist Culture" - Steven Connor - Blackwell, Cambridge, 1993
13.2.5..2. Ben Watson - "Frank Zappa" - Quartet Books, London, 1994
13.2.5.3. John Corbert - "Extended Play" - Duke Press, London, 1994
13.2.5.4. "File Under Popular" - Chris Cutler - Rer, London, 1991
13.2.5.5. Tom Schnabel - "Stolen Moments" - Acrobat Books, Los Angeles, 1994
13.2.5.6. P. Hirsh - "The Struture of the Popular Music Industry" - Ann Arbor, Massashussetts, 1986
13.2.5.7. Simon Frith - "Sound Effects" - Pantheon, London, 1988
13.2.5.8. Bergman and Horn - "Experimental Pop" - Branford Press, New York, 1985
13.2.5.9. Jorge Lima Barreto - "Rock Pop Off" - Assírio & Alvim, Lisboa (no prelo)
13.2.5.10 Rosalee Goldberg - "Performance Art" - Thames and Hudson,London, 1988

13.2.6. NOVAS MÚSICAS / NEW MUSIC

13.2.6.1. Derek Bailey - "Improvisation" - Ashbourne, 1980

13.2.6.2. Dennis Levaillant - "L'Improvisation Musicale" - J. Lattés, Paris, 1981

13.2.6.3. John Corbett - "Extended Play" - Durham, London, 1994

13.2.6.4. Roger Sutherland - "New Perspectives in Music" - S. Tavern, London, 1994

13.2.6.5. Pierre Schaeffer - "Traité des Objects Musicaux" - Seuil, Paris, 1966

13.2.6.6. Tom Johnson - "The Voice of the New Music" - Het Apollohris, Eindhoven, 1982

13.2.6.7. Pierre Schaeffer - "New Sounds" - New York, 1987

13.2.6.8. "Perspectives of New Music" - Fall/Winter, New York, 1971

13.2.6.9. Michael Kirby - "Futurism Performance" - Dutton, New York, 1971

13.2.6.10. John Cage - "Pour les Oiseaux" - Belfond, Paris, 1976

14. Índice Onomástico

Índice Onomástico

15. Índice das Obras Citadas

Índice das Obras Citadas

Índice Geral

"a obra do Jorge Lima Barreto é uma estimuladora sacudidela na nossa ortoxia musicográfica cujo amor à causa da Cultura progressista, dismistificadora e libertadora do homem não sofre contestação (...) envolvendo o desejo de fazer o maior número possível de indivíduos compartilhar vivências, ideias, relacionações as mais tonificantes, as mais enriquecedoras do espírito, as mais promotoras de elevação mental e de penetração humana."

João de Freitas Branco ("Musicónimos")

Jorge Lima Barreto revela-nos na sua ambiciosa obra uma maturidade de análise concretizada pela objectividade histórica que o seu pensamento musicológico utiliza."

Luis Villas-Boas ("Jazz-Band")

Os múltiplos problemas da criação contemporânea foram compreendidos por Jorge Lima Barreto cuja produção musical e musicológica se encaminha para a síntese. Conceitos polémicos e contundentes de cuja pertinência é impossível o alheamento, são expressos com a saudável irreverência do não-conformismo."

Luís Filipe Pires ("Musica Minimal Repetitiva")

Todo o trabalho fecundo de Jorge Lima Barreto é único e raro na nossa musicografia. Pelo seu pioneirismo, pela sua abertura de horizontes, mas sobretudo por uma originalidade maravilhosa - a sua musicologia sui generis, rigorosa e eloquente, deu um impulso inigualável à divulgação das mais diversas estéticas musicais de hoje, num vanguardismo carismático."

Rui Neves ("JazzArte")

Música Contemporânea Improvisada

colecção musoramas